دراسة

أدب الرحلة في التراث العربي

د . محمد رجب النجار*

في البدء كانت الرحلة

الرحلة في المكان والزمان قديمة قدم الإنسان، ومازالت، بما أنها سعي دائب وسفر دائم، لتحقيق هدف قائم.. حيث لا سفر بلا حافز أو غاية، وإلا أصبحت الرحلة ضربا من التيه في صحراء الوجود. من هنا تنوعت أسبابها ودوافعها، وتعددت أهدافها وغاياتها، وتباينت آثارها ونتائجها، وتعاظم أمر الاهتمام بها - برا وبحرا - في الحضارات والمدنيات القديمة، وتم توظيفها لصالح حركة الحياة وتطلعاتها الإنسانية المتعددة، اقتصاديا وعسكريا، دبلوماسيا ومعرفيا... وتعاظم معها أمر الرحالة ومشاهداتهم وأحاديثهم ومروياتهم، عن الآخر المجهول، الغريب والعجيب (المفارق لثقافتهم). وقد شغف بها الناس واتجذبوا إليها حتى عرفت - فيما بعد - طريقها إلى التدوين... كما هو الشأن في كتابات هوميروس وهيرودوت وإسترابون وغيرهم ممن وصلتنا مدوناتهم عن الرحلة.. قبل ظهور الإسلام.

أدب الرحلة في التراث العربي الإسلامي

على الرغم من أن العرب - قبل الإسلام - قد عرفوا ضروبا من الرحلات البرية والبحرية المنتظمة، لعل أشهرها رحلة الشتاء والصيف، واختلطوا بأنماط من الشعوب، فإن المأثور الثقافي عن هذه العصور لايعدو أن يكون مزيجا من المعارف العامة، وأساطير الشعوب.. حتى جاء الإسلام مؤسسا لدولة عظمى، ومحققا لطفرة حضارية كبرى، رأى في الرحلة نافذة كبرى يتواصل بها مع العالم، فكان أن أعلى من شأن الرحلة وشأوها[1] حتى تعاظم أمرها، وتعددت أهدافها وغاياتها، وتنوعت أشكالها وأنماطها، ومن ثم لم تكتف الدولة العربية الإسلامية - يومئذ - بالرحلات التجارية أو العسكرية (الجهاد) أو الدبلوماسية (رحلة السفارة) التي كانت معروفة من قبل، وإنما أضاف إليها أربعة أنواع أخرى من الرحلات، هي: الرحلة الدينية (رحلة الحج باعتباره فريضة وركناً من أركان الإسلام)، والرحلة العلمية (في طلب العلم ولو في الصين)، والرحلة المعرفية الحرة، رحلة «السياحة» في الأرض - حيث الرحلة من أجل الرحلة - وغايتها

(*) أستاذ الفولكلور العربي - جامعة الكويت.

عندئذ الطواف والتجوال في المسالك والممالك، للتأمل في «بديع صنع الله» والاستبصار في عجائب الأمصار، أو للوقوف على آثار البلاد وأخبار العباد، للإفادة والاعتبار، أو للسياحة ومعاينة غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، ولمشاهدة عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، وثمة نوع آخر جديد من الرحلات الرياضية، كان وقفاً على الخلفاء والأمراء وكبار الأثرياء، يتوجهون فيه إلى بعض أماكن الصيد المنتشرة في أرجاء الإمبراطورية الإسلامية، للصيد والقنص، وكان يصحبهم كتاب الدواوين الذين قاموا بوصف هذا النوع من الرحلات[٢].

ساعد على ازدهار فعل الرحلة آنذاك قوة النفوذ السياسي والعسكري للدولة الإسلامية، وتعاظم أمرها وتنامي هيبتها - في الداخل والخارج - واتساع رقعتها الجغرافية، وما واكب ذلك كله من نهضة عظمى حضارية وفكرية وعلمية وثقافية واقتصادية وأمنية.. الأمر الذي تحقق معه أيضاً أن قامت الدولة بتوفير الأمن والأمان للرحالة، وتيسير وسائل السفر، وتأمين طرق الرحلة داخلياً وخارجياً، في أرجاء الدولة وفيما وراء تخوم الدولة.. مما أدى، وعلى نحو لم يعرفه العرب من قبل، إلى ازدهار أدب الرحلة، نتيجة منطقية لزيادة الإقبال على فعل الرحلة، برية أو بحرية، فردية أو جماعية، شخصية أو رسمية، تطوعية أو تكليفية.. لهذا لا غرو أن يجمع الباحثون العرب، وغير العرب على أن الرحلات العربية التراثية - فكراً وإبداعاً - قد شهدت تقدماً وازدهاراً بالغين، وتطوراً وتنوعاً كبيرين، فيما بين القرنين الثالث والتاسع الهجريين (التاسع والخامس عشر للميلاد)[٣]، وإن كانت هذه الرحلات قد شهدت عصرها الذهبي في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)[٤].

أدب الرحلة تراثاً شفوياً

من طبائع الأشياء أن ينشأ أدب الرحلة - كأي نوع أدبي - نشأة شفاهية، باعتباره حديثاً غرائبياً وعجائبياً شائقاً، تنجذب إليه النفوس وتهفو إليه الأسماع المجبولة على الشغف بكل ما هو غريب وافد من بلد ناء (Exoticism).. كان مثل هذا الحديث يتردد على ألسنة البحارة العرب أو المسلمين وربابنة السفن والتجار والمسافرين والجنود وأمثالهم، يحكي ما قد رأوه - يقيناً أو وهماً - من حكايات السفر وقصص البحر، وأعاجيب الموجودات وغرائب المخلوقات وطرائف المشاهدات.. إلى غير ذلك من مرويات شفاهية يرددها الناس جيلاً فجيلاً.. بشيء كثير من الدهشة والمبالغة والتضخيم، (كما هو الشأن في الرواية الشفوية دائماً) حتى تصبح جزءاً من الآداب الشفاهية الشعبية الموروثة بين الشعوب. هذا هو الشأن أيضاً مع أدب الرحلات العربي القديم.. فقد ظل تراثاً شفاهياً شعبياً حتى أوائل القرن الثالث الهجري.. عندما عرف العرب الرحلات الرسمية، فشرعوا في تدوين مشاهدات بعض الرحالة[٥] بالرغم من مضامينها الشعبية والأسطورية (الفولكلور الديني).. وما كان ذلك ليتم لولا أن مثل هذا النوع من الرحلات قد حظي بمباركة السلطة السياسية. مثال ذلك رحلة سلام الترجمان سنة

٢٢٢ هـ / ٨٤٠م التي ذهب فيها إلى الصين ـ بأمر من الخليفة الواثق ـ لمعرفة حقيقة شعب يأجوج ومأجوج[٦] الذي وردت قصته في القرآن الكريم.. فلما عاد إلى وطنه، روى مشاهداته التي ظلت عالقة في الذاكرة الثقافية الجمعية، حتى قام ابن خرداذبه سنة ٢٧٢ هـ/ ٨٨٥م بتدوينها بأمر من الخليفة المعتمد، في كتابه «المسالك والممالك»، ثم نقلها عنه المسعودي، والجغرافيون المسلمون، دون أن يفلحوا في طمس معالمها الشفوية ومضامينها الأسطورية والفولكلورية.

كذلك كانت رحلات محمد بن موسى المنجم، ومنها رحلته إلى بلاد الروم التي قام بها سنة ٢٢٧هـ / ٨٤٢م، والتأكد من الروايات الذائعة عن قصة أهل الكهف التي وردت في القرآن الكريم، وفحص كهف الرقيم والتحقق من الجثث المحنطة فيه.. فلما عاد من رحلته ومشاهداته العجائبية فيها، عندئذ قام معاصره ابن خرداذبه أيضاً بتدوينها في كتابه، ثم نقلها عنه المسعودي أيضاً وآخرون، مؤكدين على جوانبها الأسطورية والشعبية (الفولكلورية).

كذلك كانت رحلات سليمان التاجر سنة ٢٣٧هـ / ٨٥١م إلى بلاد الصين، ورحلات ابن وهب القرشي ـ من كبار الأثرياء العرب ـ إلى الصين سنة ٢٥٦ هـ / ٨٧٠م وظلت كلتا الرحلتين حديثاً شفاهياً لأكثر من قرن، ثم عرفتا أخيراً طريقهما ـ بكل تراكمات ومبالغات الرواية الشفوية ـ إلى التدوين، وذلك في رحلة السيرافي، ثم نقلها عن المسعودي أيضاً وآخرون فيما بعد.. وهناك رحلات مماثلة كثيرة ـ ليس هنا مقام حصرها ـ قد حظيت كذلك بمباركة الثقافة الرسمية، قد عرفت ـ لشهرة أصحابها ـ طريقها من الشفاهية إلى التدوين في العصور التالية، بكل ما تنطوي عليه من أساطير وأعاجيب، وذلك في كتب السير والتراجم والطبقات، وكتب المسالك والممالك وتقويم البلدان، والموسوعات التاريخية والمعاجم الجغرافية، متضمنة بذلك تراثاً أدبياً شعبياً ضخماً جديراً بدراسته في فولكلور الرحلات في التراث العربي.

في الوقت نفسه، ظل كم هائل من أدب الرحلات تراثا شفاهيا لم تأبه به الثقافة الرسمية، لأن رواته من الرحالين المغمورين، خصوصا صغار التجار، والبحارة، والجند المتطوعة (وبخاصة جند الثغور الإسلامية) وأشباههم من الرحالة العوام والمجهولين.. فلم تعرف رحلاتهم أو أحاديثهم ومروياتهم العجائبية ـ على غزارتها وضخامتها ـ طريقها إلى التدوين الرسمي، لكنها أيضاً لم تعرف طريقها إلى النسيان الشعبي، بل ظلت ـ بكل ما تقوم عليه من غرائبية أو عجائبية ـ مختزنة في الذاكرة الجمعية زمانا طويلاً، تتواتر خلاله ـ من جيل إلى جيل ـ بالرواية الشفوية التي بالغت ـ كعادتها ـ في تناقلها وتضخيمها وأسطرتها، حتى صارت أو كانت تصبح ـ في رأي العلماء ـ ضرباً من الأساطير، أو «أدب الأسطورة»، على حد تصنيفهم لها!! على نحو ما ترى وشيكا، وما هي ـ في رأينا ـ إلا ضرب من الأدب الشعبي الخيالي .. أو بالأحرى السرد القصصي العجائبي، المؤسس ـ في الوقت نفسه ـ لأدب

الرحلات الشعبي الذي بلغ أوجه في قصص السندباد البحري ونظائره من قصص البحر وعجائب البر الشفاهية التي قدر لها أن تدون فيما بعد في كتب التراث القصصي العربي مجهول المؤلف، مثل ألف ليلة وليلة، وكتب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة - الذائعة في التراث العربي، وما أكثرها.

ولعل خير مثال يمكن أن نسوقه هنا للأدب الشعبي البحري، كتاب «عجائب الهند، بره وبحره وجزايره» تأليف «بزرك بن شهريار الناخذاه الرام هرمزي» الذي لا يعدو أن يكون أحاديث وحكايات ومرويات شفاهية تتردد على ألسنة البحريين، وقد قام المؤلف بجمعها - بعد سماعها - من أفواه أصحابها أو من أفواه رواتها. ومثله كتاب «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات» للقزويني (ت ٦٨٢هـ). وقد حظي هذان الكتابان بشهرة واسعة بين الدارسين العرب والمستشرقين. ومن الكتب التي ما تزال مخطوطة «فريدة العجائب وخريدة الغرائب» لسراج الدين بن الوردي (ت ٧٦١هـ).

أدب الرحلة تراثًا كتابيًا

قراءة موضوعية وفنية

في النصف الثاني من القرن الثالث الهجري ظهر - بالتوازي مع أدب الرحلة الشعبي - نوع جديد من الأدب الكتابي موضوعه الرحلة والسفر، يمكن وضعه وتصنيفه تحت إطار «أدب الرحلة الكتابي». وأعني بالكتابي والكتابية هنا أن مؤلفي هذه الرحلات، هم الذين قاموا بتسجيلها وكتابتها أو إملائها بأنفسهم - دون راوية أو وسيط إخباري بينهم وبين تدوين نص الرحلة - وأنهم من العلماء والأدباء ومفكري الصفوة.. ولهم رؤيتهم الفردية وانطباعاتهم الذاتية، وخصائصهم الكتابية الفارقة، ومن ثم لاغرو أن تلقى كتاباتهم في الرحلة اهتمام العلماء والباحثين، خاصة في العصر الحديث، سواء باعتبارها نصوصا علمية أو نصوصا أدبية، بدءا من رحلات اليعقوبي في القرن الثالث الهجري وانتهاءً برحلات ابن خلدون الدبلوماسية والشخصية في القرن التاسع الهجري، مرورا بمشاهير الرحالة العرب والمسلمين[٢]. وفيما يلي قراءة سريعة في أدب الرحلة الكتابي، التراثي، وهي قراءة غايتها تحليل المضمون وتحديد البنية الفنية والأسلوبية، بقدر ما يسمح به المقام، ويضيء الطريق أمام دراستنا لأدب الرحلة وتطوره، ودور المجلة العربية في تطويره والنهوض به في الوقت الراهن.

قراءة في المضمون

على الرغم من امتداد الرحلة العربية قديما - في المكان والزمان - فإنها استطاعت أن تصل إلى معظم آفاق العالم (المعمور والمغمور) من ديار الإسلام، وأن تمتد بعيدا وراء تخوم العالم الإسلامي، وأن تعود محملة بالمعلومات والمعارف، والخبرات والتجاريب، والانطباعات والرؤى والعجائب والغرائب - صحيحة أم متخيلة - والأساطير والخوارق، ومصدرها جميعاً: المشاهدات، والمرويات، والمدونات، أي المشاهدة أو المعاينة، أو النقل أو القراءة أو

السماع من الإخباريين، أو على حد قول المقدسي في مقدمة كتابه: «أحدها ما عايناه، والثاني ما سمعناه من الثقات، والثالث ما وجدناه في الكتب المصنفة في هذا الباب وفي غيره»، الأمر الذي جعل كتابات الرحالة تحتوي على مادة ثرة ومتنوعة معرفيا وأدبيا، ثقافيا وجماليا. بمقدورنا مقاربتها من حيث المضمون، ضمن إطارين أو جانبين كبيرين هما الجانب المعرفي والجانب الخيالي، مع ملاحظة أن ما يرصده الرحالة من عجائب الأمصار وغرائب الأسفار، لا يعني بالضرورة أن يكون أسطوريا أو خارقا، بل هو في جوهره وحقيقته كل ما هو مغاير أو مفارق لثقافة الرحالة، إزاء ثقافة الآخر المغايرة التي تتبدى عندئذ لثقافة الأنا ضربا من «العجائب والغرائب». وهذا هو مفهوم العجائبية والغرائبية في أدب الرحلات القديم.

الجانب المعرفي والثقافي

من المعروف أن أدب الرحلة التراثي - في جانبه الوصفي أو بالأحرى التسجيلي - إنما يسعى لرصد أحداث الرحلة ووقائعها في الممالك والأقاليم والبلاد التي يزورها الرحالة - في مكان معين وزمان محدد - فيصف حدودها ومسالكها، وأمصارها ومدنها وأرباضها، ومعمورها ومغمورها، ومناخها وتضاريسها، وبحارها وأنهارها، ونباتها وحيوانها، وثرواتها الطبيعية، ومعالمها الحضارية، ومرافقها وآثارها ومساجدها ومعابدها ومدارسها. كما يصف شعوبها وأقوامها، أجناسهم وأعراقهم، ألوانهم وأصولهم، ملامحهم وطبائعهم، وقيمهم وأفكارهم.. وتواريخهم وأساطيرهم، وأحوالهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية والحضارية والدينية. وذلك، فضلاً عن رصد وقائع الحياة اليومية، بكل ما تمور به من أنماط السلوك، ومن فضائل ومثالب، ومن محاسن ومساوئ، ومايرتبط بذلك كله من وصف للعادات والتقاليد والمعارف والمعتقدات الشعبية، بما في ذلك الطقوس والشعائر، ومن ذكر للآداب واللغات والفنون الجماعية - بما في ذلك الحرف والصناعات وأدوات الصيد والزراعة.. إلى غير ذلك من مظاهر الثقافة المادية والروحية التي تعكس في مجملها ثقافة الآخر.

وهذا يعني أن تحليل المضمون - في المحصلة النهائية - لأدب الرحلات التراثي، يكشف عن مادة معرفية ثرة، جغرافية وتاريخية وعلمية وأدبية ولغوية، وإثنوجرافية وفولكلورية.. إلخ. وإن كان ذلك بنسب متفاوتة في نصوصهم، من رحالة إلى آخر، ومن رحلة إلى أخرى، وفقا لأهداف الرحلة ودوافعها من ناحية، واتساقا مع زاوية الرؤية للرحالة التي تحكم اختياراته الفكرية واهتماماته المعرفية، وتؤثر في ذوقه وانطباعاته الشخصية ورؤيته الذاتية وأحكامه التقييمية، والتي تفسر لنا - في الوقت نفسه - أسباب اختلاف الآراء والرؤى للمكان الواحد من نص إلى آخر، ومن رحالة لآخر.

الجانب الخيالي والجمالي

لا يتوقف حصاد الرحلة عند الجانب

المعرفي أو الثقافي فحسب، بل يتجاوزه إلى جانب آخر أقرب إلى الإبداع الأدبي، هو الجانب الخيالي والأسطوري، حيث احتفت كتابات الرحالة بقدر كبير من الحكايات الخرافية والنصوص الأسطورية (التعليلية والتاريخية) وأحاديث الخوارق والأعاجيب والقصص الواقعية «للعظة والاعتبار» وغير ذلك من مرويات ونصوص ـ خيالية أو واقعية ـ قد تكون موغلة في تغريب الواقع، أو مغرقة في الخيال، كان يدونها الرحالة في آثارهم ـ حتى مع شك المتميزين منهم في وقائعها ـ جامعين لقرائهم ـ من العوام والخواص ـ ما بين «الرؤية والرؤيا» على نحو يشبع نهمهم المعرفي المتعطش لسماع كل ما هو وافد وغريب، ويرضي شغفهم بكل ما هو طريف وعجيب.. وكان ذلك سببا في ترويج كتبهم وذيوعها بين «العام والخاص»..

بل كلما ابتعدت كتبهم عن المشاهدة والمعاينة واعتمدت على المشافهة والسماع، كانت أدعى إلى الشهرة والذيوع ـ لجانبها الخيالي والجمالي قبل المعرفي ـ على نحو ما فعل بزرك ابن شهريار في كتابه الذائع «عجائب الهند، بره وبحره وجزائره» الذي قام مؤلفه على جمع مادته من أفواه الأخباريين أو مما يتردد على ألسنة الملاحين الذين كانوا ينقلون التجارة بين شواطئ الهند[٨]. ذلك أنه كلما بعدت المسافات وتباينت الثقافات كان مجال الخيال أكثر نشاطا، ومجال الإبداع أكثر اتساعا..

فامتلأت كتابات الرحالة بالكثير من الأساطير والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة التي أفسدت ـ في رأي بعض الجغرافيين المعاصرين ـ على كتابات الرحالة العرب قيمتها العلمية.. فاستنكرها وهاجمها، وكأنها مكتوبة لزمانه، ورأى فيها ضربا من تزييف الوقائع وتشويه الحقائق.. مثال ذلك هذه الحملة الشعواء التي شنها بعضهم على هذا الضرب من السرد العجائبي، فوصفه «بالمروق والشرود، لأنه من إنجاز اجتهاد ضال ومضلل في صحبة الرحلة.. حيث ابتعد تماما عن الموضوعية، وتمادى في الوهم والخيال[٩]». وليته يعلم ـ أولاً ـ أنه لولا هذا الخيال القصصي أو «الأدب الأسطوري» على حد تعبيره، ما ذاعت ولا انتشرت كتب الرحلة، «بين العوام والخواص» قديما، ولا تم تصنيفها ضمن أدب الرحلات، حديثا، على نحو ما فعل الجغرافيون المنصفون منذ رأوا فيها ضربا من «الأدب الجغرافي» الذي صكه ـ فيما أظن ـ كراتشكوفسكي[١٠].

وليته يعلم ـ ثانيا ـ أن هذا الجانب الأدبي ـ بشقيه الرسمي والشعبي ـ هو الذي حمل المعنيين بدراسة الأدب ونقده على الاحتفاء بكتابات الرحالة القدماء، بما هي نصوص إبداعية.. وليته يعلم ـ ثالثا ـ أن مثل هذا «المروق والشرود» كان ظاهرة عالمية سائدة في آداب الرحلة العالمية.. حتى وقت قريب[١١]. ولعل هذه القضية الخلافية التي وقف عندها بعض الجغرافيين المعاصرين تدفعنا للتريث قليلاً عند كتابات الرحالة القدماء بين العلم والأدب.

كتابات الرحلة التراثية بين التأليف العلمي والإبداع الأدبي

لا تعد كتب الرحلة في التراث العربي

والعالمي ـ قديما وحديثا ـ أن تكون واحدا من اثنين: كتب يحكمها كثير من الخيال، قليل من الواقع الموضوعي، أو كتب يحكمها كثير من الواقع، قليل من الخيال الأدبي.

وهذا يعني أن هذه الكتب ـ ببساطة ـ هي في الحالين مزيج من الواقع والخيال الذي تختلف نسبته من كتاب إلى آخر بحسب طبيعة الرحلة أو الرحّالة. ومن هنا تصادفنا أحيانا مشكلة تصنيفها، فلا هي علم محض، ولا هي خيال صرف، بل تقع على تخوم العلم والأدب، إذ تماهى كلاهما في الآخر تماهي الواقع بالخيال فيهما.

ساعد على ذلك أن الرحالة العرب القدماء كانوا يمتلكون كفاءة أدبية عالية، حيث إن جلهم ـ إن لم يكن كلهم ـ من الأدباء والكتاب والبلغاء والشعراء، على نحو ما تؤكده سيرهم الذاتية وتراجمهم الشخصية، مما يعني ـ بالضرورة ـ طغيان الذوق الأدبي والحس الجمالي على كتاباتهم، وعلى نحو يصعب معه فك الاشتباك بين نمط الرحّالة العالم، ونمط الرحّالة الأديب. والجمع بينهما في شخص واحد هو سمة الرحالة العربي القديم الذي يعرف كيف يزاوج ـ في مثل هذا الجنس من الكتابات ـ بين الواقع والخيال، أو بين العلم والأدب. فما الرحالة العظيم عندئذ إلا عالم وأديب معا، حيث يكون العلم هدفا وموضوعا، والأدب تعبيرا وتصويرا، فتأتي كتاباته عن الرحلة عندئذ جامعة بين الكتابة العلمية والإبداع الأدبي، أي مزاوجة بين موضوعية العالم وذاتية الأديب وخصوصية الرؤية.

عندئذ، يصبح أدب الرحلات ـ إذا شئنا له تعريفا ـ جنسا من الكتابة الأدبية، يستمد من فعل الرحلة موضوعاته ومن الأدب جمالياته. لذلك لا غرو أن تمتزج فيه المشاهدات أو المعاينات الحسية بالتصورات الذهنية والانطباعات الشخصية، الحقيقية والمتخيلة، التي يتفاعل معها الرحالة، ويراها جديرة بالتقديم إلى جمهور القراء، وقادرة على أن تستهوي فضولهم المعرفي والجمالي، وتشبع نهمهم لمعرفة العوالم البعيدة، الغريبة.

بل كلما طغى هذا الجانب الخيالي أو العجائبي على الرحلة صادف ذلك هوى أوسع وانتشارا أكبر، يوم كانت عقلية الناس في مثل هذه العصور، تميل إلى تصديق مثل هذا الجانب، وتروج له. ذلك أن «الحديث لهم عن جمل طار أشهى إليهم من الحديث عن جمل سار» على حد تعبير المقدسي[١٢]. ولعل هذا ما يفسر لنا هذا الكم الهائل من كتب الرحلات (الشعبية) ذات الطابع السردي العجائبي والغرائبي، التي ذكرها النديم الوراق (ت ٤٣٨هـ) في فهرسته الببليوجرافي الكبير، ولم تصلنا للأسف، وبضياعها ضاع على أدب الرحلات نصوص إبداعية كثيرة.

بنية أدب الرحلات

من السهل اكتشاف البنية في أدب الرحلات، ذلك أن الرحلة، واقعا وإبداعا، فعلاً ونصا، يقوم على بنية ثلاثية الأبعاد في الحالين، من المبتدى إلى المنتهى. فهي على مستوى الفعل أو الواقع لها لحظة انطلاق (رحيل

من الوطن)، ولها غاية أو هدف، قد يتحقق وقد لايتحقق. ثم العودة إلى أرض الوطن.. على هذا النحو:

ذهاب ←فعل الرحلة/المشاهدة ←إياب

ويتوازى معها على الطرف الآخر. على مستوى النص أو الإبداع. بنية ثلاثية بسيطة، قوامها أو وحداتها الكبرى:

مقدمة ←فعل الكتابة/ الوصف ←خاتمة

ووصف الرحلة. المكان والإنسان. هو الموضوع الأساسي لفعل الرحلة، فكرا وإبداعا، وفيه يرصد الرحالة أيضا مشاهد الرحلة، وحصادها، بما أنها تجربة محسوسة ونتائج ملموسة، منذ لحظة الذهاب حتى ساعة الإياب في حركة دائرية للمكان، كرونولوجية في الزمان. وفي الحالين، فإن الرحالة، واقعا وإبداعا، يبدأ رحلته دون معرفة الآخر، إما جهلاً به وإما غموضا في الرؤية، وتشويشا في المعلومات والمعارف. وتنتهي بمواجهته ومشاهدته ومخالطته فيتحقق فعل التعرف والاكتشاف والتواصل ووضوح الرؤية (بلغة السرد الشعبي يتحقق فعل الامتلاء الذاتي والامتلاك المعرفي، أي تحقيق الذات). وتتأكد - عندئذ - صورة الأنا، ويتحدد - بفعل المقارنة - موقعها وموضعها من الآخر. وبهذا تصبح كتابات الرحالة الكبار إبداعا معرفيا وأدبيا في آن.

أما ما يحقق تماسك البنية في أدب الرحلات، فليس وحدة الزاوية (الرحالة نفسه) هو الذي يحقق تماسك البنية الفنية فحسب بل تكمن كذلك في الوحدة الزمنية الكرونولوجية التي تحكم حركة الرحلة من مبتدأها حتى منتهاها على نحو تسلسل فيه مشاهد الرحلة تسلسلاً زمنيا تعاقبيا، من لحظة الذهاب حتى لحظة الإياب، ولا يتوقف هذا التسلسل الزمني في تدوين أحداث الرحلة وتسجيل وقائعها إلا عند الاستطراد. كعادة كتاب ذلك الزمان في البنى الاستطرادية المتداخلة. إذ يتوقف الزمن لبرهة أو أكثر ريثما ينتهي الرحالة من استطراداته في وصف حكاية عجيبة أو نادرة غريبة أو ظاهرة خارقة، أو قصة واقعية غير عادية وقعت له أو رواها له غيره. ثم يستأنف السرد الكرونولوجي التقليدي لوقائع حركة الرحلة (حركة السفر، الانتقال، المقابلات الشخصية، المعالم المكانية.. إلخ)، في حضور النظام الزمني، طبقا لما يعرف. في السرديات. بالعرض الخطي الدقيق للأحداث حسب تسلسلها الزمني التعاقبي. ووسيلته إلى استئناف السرد عندئذ بعض العبارات المحلية أو التقليدية، مثل: «ولنعد إلى ما كنا عليه، فنقول»، أو «لنعد إلى كلامنا الأول، فنقول»، أو: «لنعد إلى ما كنا بسبيله، فنقول»، على نحو يذكرنا بأساليب السرد الشعبية التي يمارسها رواة السير والملاحم الشعبية العربية.

أشكال التعبير في أدب الرحلة التراثي

أدب الرحلات، أدب مراوغ، لا يتوقف عند قالب أو شكل أدبي بعينه، لأنه لا شكل متعارف عليه بين الرحالة، ربما لكثرة أنماط الرحلة، وتعدد أسبابها ودوافعها واختلاف غاياتها

ونتائجها، وتنوع طرائق التعبير عنها، شفاهيا أو كتابيا، واختلاف زاوية الرؤية التي تحفز الكاتب على تدوين ما يراه جديرا بالتسجيل، وتحدد له - في الوقت نفسه، واعيا أو لا واعيا - نسبة الوقائع إلى الأساطير، ونسبة الحقيقة إلى الخيال، ونسبة العادي إلى الغرائبي في كل ما يكتبه. ومن هنا اتخذت كتابات الرحالة القدماء أشكالاً فنية متعددة، يعنينا منها على مستوى أدب الرحلة الكتابي (لا الشعبي، فهذا وحده يستحق دراسة قائمة بذاتها) الإشارة إلى الأشكال أو القوالب التالية :

١ - **الكتاب العلمي** : وهذا هو القالب الذائع، ومن أشهر نماذجه المطبوعة: كتاب «الإفادة والاعتبار في الأمور المشاهدة والحوادث المعاينة بأرض مصر» لعبد اللطيف البغدادي (٦٢٩هـ / ١٢٢١م)، وكتاب «نزهة المشتاق في اختراق الآفاق» للإدريسي (ت ٥٤٨ هـ)، ورحلة ابن بطوطة، شيخ الرحالة العرب (ت ٧٧٩هـ) الموسومة: «تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار».

٢ - **المجموعات القصصية** : ومن أشهر نماذجها المطبوعة: «عجائب الهند، بره وبحره وجزائره» الذي قام بجمعه بزرك بن شهريار، ويتضمن مئات النصوص من حكايات البحر وقصص الملاحة العربية، فهو من هذه الناحية مجموع قصصي في أدب الرحلة. ومثله مخطوط «خريدة العجائب وفريدة الغرائب» لابن الوردي، سراج الدين (ت ٧٦١هـ).

٣ - **قالب الرسالة** : وهو شكل يصلح لتقديم تقرير رسمي أو شبه رسمي عن رحلة من رحلات السفارة (التكليفية) الدبلوماسية أو السياسية، ومن أشهر نماذجه المطبوعة: رسالة ابن فضلان[٢٣]، مبعوث الخليفة العباسي المقتدر إلى بلاد الصقالبة سنة ٣٠٩ هـ / ٩٢١م.
ورسالة ابن بطلان البغدادي التي قام بها سنة ٤٤٠ هـ / ١٠٤٩م إلى بلاد الروم، وقد وجهها إلى رئيس ديوان الإنشاء ببغداد آنذاك[٢٤].
ورسالتا أبي دلف مسعر بن مهلهل الخزرجي[٢٥]، حيث ذكر فيهما مشاهداته في بلاد الترك والهند والصين، في أثناء سفارته الرسمية إلى ملك الصين.

٤ - **قالب المذكرات** : ومن أشهر نماذجه المطبوعة رحلة أسامة بن منقذ (٤٨٨-٥٨٤هـ/ ١٠٩٥ - ١١٨٨م) وفي هذا القالب لم يصف أسامة المدن والبلدان، على عادة الرحالة، ولكنه ذكر الحوادث التي واجهها أثناء رحلته الطويلة، محددا مكانها وزمانها، على نحو غير مسبوق، مما جعل هذه المذكرات نسيجا فريدا بين أدب الرحلات القديم.

٥ - **قالب السيرة الذاتية** : وأشهر نماذجه المطبوعة رحلة ابن خلدون الموسومة : «التعريف بحياة ابن خلدون، ورحلته غربا وشرقا»[٢٦]. ومن الطريف أن جرجي زيدان وصفها بالمذكرات الخصوصية أيضا[٢٧].

بالإضافة إلى ما سبق ثمة أشكال أو قوالب تعبيرية أخر، أداتها الرحلة أيضا - لم نشأ أن نتحدث عنها، لتجاوزها مفهوم الرحلة بالمعنى التأسيسي الوارد هنا (رحلة الجسد في المكان والزمان الطبيعيين) . منها أدب الرحلة الخيالية (حيث الرحلة هنا تأتي بمعناها المجازي)، ومن

أشهر نماذجها الرسائل السردية الذائعة في الأدب العربي، مثل رسالة الغفران، ورسالة التوابع والزوابع، ورسالة حي بن يقظان.

وهناك أيضا الرحلة الصوفية أو السياحة الصوفية التي تتجلى معجزاتها وعجائبيتها وغرائبيتها في تطواف المتصوفة/ اللامرئي/ حيث يتلاشى الزمان ويلغى المكان كشكل من أشكال الكرامات الصوفية الذائعة في تراثنا الصوفي[٣٨].

دليل المسافر في تراث الرحلة

ثمة ضرب آخر من كتب الرحلة في التراث العربي، يجدر بنا التنويه به لأول مرة. هذا الضرب من المؤلفات لا يعنى بوصف الرحلة أو الحديث عن أحداثها ووقائعها، الواقعية أو الخيالية، بل يعنى بإرشاد المسافر أو الرحالة، وتزويده بالتوجيهات، والإرشادات اللازمة التي يجب عليه القيام بها، والنصائح الواجب اتباعها، خصوصا ما يتعلق منها بالصعاب والمخاطر التي يحتمل أن تصادفه وكيف يتجاوزها، والأدوات الأساسية والاحتياجات الضرورية التي ينبغي أن تكون برفقته، ومنها الأدوية الوقائية والعلاجية خشية المرض أو انتشار الأوبئة.. إلخ. ومثل هذه الكتب، تكون للمسافر أو التاجر أو الرحالة بمثابة «دليل سفر» أو «مرشد». وعلى الرغم من ضياع معظم هذه الكتب المتخصصة في دلائل الأسفار، فإن بعض النماذج منها قد نجت من براثن الزمن، ولكنها ماتزال مخطوطة، بعضها يتعلق بعموم الرحلة، مثل كتاب «الغرر السوافر فيما يحتاج إليه المسافر» من تأليف بدر الدين الزركشي (ت ٧٩٤ هـ)، وبعضها بمثابة دليل أو مرشد لرحلات معينة في أماكن محددة تكثر زيارتها، مثل كتاب ناصر الدين، محمد بن جمال الدين السعودي بن الزيات العباسي (ت ٨٠٤هـ) الموسوم: «الكواكب السيارة في ترتيب الزيارة بالقرافتين الكبرى والصغرى» وهو مطبوع. ويعد بمثابة مرشد أو دليل لزيارة تلك الآثار، على حد تعبير جرجي زيدان[٣٩].

ثمة أيضا دليل سفر أو مرشد من نوع آخر، موجه هذه المرة للراغبين في القيام برحلة في طلب العلم، خصوصا المحدثين.. وهذا النوع من الدليل لا ينبه طالب العلم على شروط السفر وآدابه، واحتياجات المسافر.. إلخ، فحسب، بل يزوده أيضاً بدليل علمي أو مرشد علمي يساعده في تحصيل العلم من أفواه الرواة - أشبه ما يكون في العصر الحالي بدليل الجمع الميداني في مجال الدراسات الإنسانية والاجتماعية. ومن أشهر نماذجه المطبوعة والمحققة كتاب «الرحلة في طلب الحديث» للخطيب البغدادي (ت ٤٦٣هـ). ومثله كثير معروف في كتب الرواية والدراية في التراث العربي. وبهذا يكون العرب أول من صنفوا - في مجال آداب الرحلة - دليلاً للمسافر. وبذلك يكون العرب أيضاً أول من صنفوا الكتب العلمية في حقل الدراسات الميدانية، وكيفية جمع المادة العلمية جمعا ميدانيا، وطرائق تسجيلها وتدوينها وتصنيفها وتوثيقها[٤٠]. وهذا كله من ثمار أدب الرحلة.

أساليب الكتابة وأنماط السرد

إن قراءة سريعة لأدب الرحلات الشعبي،

تشير إلى أنه كتب بأسلوب أدبي محض.. وكأنه قطعة من النثر الفني الخالص.. أما أدب الرحلات الكتابي في التراث العربي، فبالرغم من اتكائه على جماليات الأسلوب الأدبي التي تستثير الإعجاب وتستنفر الذائقة على نحو يكشف عن مدى تفاعل الرحالة مع موضوعه وانفعاله مع جماليات المكان، فإن الأسلوب العلمي المتأدب ـ بكل خصائصه وسماته المعروفة ـ هو السمة السائدة في هذا النوع الأدبي، ولكن على طريقة خاصة تجمع بين النثر المقفى والنثر المرسل، فإذا المقدمات والانطباعات الذاتية في كتابات الرحالة وعنوانات مؤلفاتهم تقوم على التسجيع والاحتفال بالمحسنات البديعية، وإذا بالحديث الموضوعي (العلمي) عن ذكر البلدان وطبائع العمران وعجائب الأمصار وغرائب الأسفار يقوم على النثر المرسل الذي يأتي فيه السجع طبعا. وفي هذا يقول المقدسي: «أوردت حكايات ومناظرات لائقة بما نحن فيه.. وربما سجعت في مواضع ليتفرج إليها عوام الناس ولأن الأدباء يختارون النثر على النظم، والعوام يحبون القوافي والسجع»[٢١]. ويؤكد ذلك مرة أخرى حين يتحدث عن منهجه قائلاً: «... وأوردنا فيه الحجج توثقا، والحكايات تحققا، والسجع تظرفا، والأخبار تطرفا.. وبسطنا أكثره ليقف عليه العوام»[٢٢].

وفيما عدا المقدمات وبعض المشاهد الطبيعية التي ينفعل بها الرحالة، فيسجع في وصفها، فإنه يمضي في كتابه على نهج الأسلوب الأدبي المرسل، المهيمن عليه السرد والوصف والحوار جميعا، شأنه شأن سائر الرحالة العرب. ومن المواضع التي سجع فيها المقدسي بامتياز مقدمة كتابه التي نقتطف منها هذا المقطع:

«ثم إنه لم يبق شيء مما يلحق المسافرين إلا وقد أخذت منه نصيبا غير الكدية وركوب الكبيرة، فقد تفقهت وتأدبت، وتزهدت وتعبدت، وفقهت وأدبت. وخطبت على المنابر، وأذنت على المنائر. وأممت في المساجد، وذكرت في الجوامع، واختلفت إلى المدارس. ودعوت إلى المحافل، وتكلمت في المجالس. وأكلت مع الصوفية الهرائس، ومع الخانقائيين الثرائد، ومع النواتي العصائد. وطردت في الليالي من المساجد، وسحت في البراري، وتهت في الصحاري. وصدقت في الورع زمانا، وأكلت الحرام عيانا. وصحبت عباد جبل لبنان، وخالطت حينا السلطان. وملكت العبيد، وحملت على رأسي بالزبيل. وأشرفت مرارا على الغرق، وقطع على قوافلنا الطرق. وخدمت القضاة والكبراء، وخاطبت السلاطين والوزراء، وصاحبت في الطرق الفساق، وبعت البضائع في الأسواق. وسجنت في الحبوس، وأخذت على أني جاسوس»[٢٣].

ومجمل الأمر أن الأسلوب في أدب الرحلة القديم يجمع عادة بين نمطين من أنماط التعبير، أحدهما النثر المرسل ـ وهو الغالب ـ والآخر النثر المقفى.

ثمة ملمح أسلوبي آخر يتجلى في هذا التفاوت الملحوظ في التعبير بين التقريرية الجافة والشعرية المحلقة.. ويتوقف الأمر هنا على طبيعة الموصوف، فإذا كان متعلقا بذكر

تتابع حركة السفر ومراحله كان تقريريا بحتا، وقوامه عندئذ فعل الحركة الغالب على النص، مثل: «ثم سرنا، ثم سافرنا، ثم ركبنا، ثم نزلنا، ثم وصلنا»، وغير ذلك من أفعال تهيمن على تحركات الرحالة من مكان إلى مكان في إطار التحول الزماني. وأما إذا كان الأسلوب مرتبطا بوصف المكان أو الإنسان ـ خاصة إذا تفاعل معه الرحالة ـ فإنه يرقى في وصفه إلى شعرية التعبير، فإذا كان الحديث مرئياً فإن قوامه هنا فعل الرؤية «رأينا، شاهدنا، نظرنا»، وإذا كان الحدث مروياً فإن فعل الإخبار أو السماع «أخبرني، قال لي، حدثني». وعادة ما يرتبط فعل الرؤية أو فعل السماع والإخبار، بكل ما هو عجيب وغريب من حوادث، ومن عادات وتقاليد، أو من حكايات وقصص ونوادر وخوارق..

وهو ما يقودنا إلى الحديث عن طبيعة السرد في أدب الرحلة القديم.. حيث الرحالة هنا هو السارد، يعتمد على ضمير الأنا في سرد روايته. وهذا ملمح ماثل وبارز في أدب الرحلة.. إذ يستحيل عليه، باعتباره «شاهد عيان» أن يستخدم ضمير الغائب.

وحيث يستخدم الرحالة هنا السرد بمفهومين: أولهما السرد بالمعنى القصصي أو الفني، والآخر، السرد بالمعنى الإخباري أو السيميائي[٢١] العام.. ويهيمن النوع الأول في ذكر الحكايات والقصص والحوادث الغريبة، على حين يهيمن الآخر على بيان حركة الرحلة في المكان والزمان. وتداخل نمطي السرد هنا يكسب الرحلة ميزة التنوع والحيوية والوقوف حتى لايلهث القارئ في متابعته. لكن في الوقت نفسه يفقد حركة الرحلة إيقاعها السريع، ويوقف تعاقبها الزمني. وهكذا تتراوح كتابات الرحلة ـ بسبب تداخل نمطي السرد ـ بين الحركة والسكون، طيلة نص الرحلة، ولايربط بينهما ـ على نحو يضمن للنص وحدته العضوية ـ إلا الرحالة نفسه.

وتقوم بلاغة السرد في الحالين، على بساطته، وسذاجته أحيانا، وما قد يتضمنه من ومضات إنسانية بارعة، وما قد يتسرب إليه من سخرية أو تهكم، أو مفارقة ـ بواسطة فعل المقارنة ـ بين ثقافة الذات وثقافة الآخر. فإذا عمد الرحالة إلى الوصف ـ المكان أو الإنسان ـ فإنه يبقى وصفا خارجيا، ونمطيا، على نحو يذكر بنمطية الوصف السردي في الحكي الشعبي الشفاهي بخصائصه المعروفة[٢٢].. ولايعمد إلى التحليل أو التفسير، وحسبه ـ تحقيقاً لحضوره وتفاعله بالمسرود ـ أن يعبر عن دهشته أو تعجبه، أو التسليم، أو الاستنكار.

أما عنصر الحوار، فإنه ـ على المستوى اللغوي ـ يتسم بالبساطة والتلقائية ولغة الحياة اليومية.. وكل ميزته هنا أنه يتيح الفرصة أحيانا للآخر أن يتكلم أو يعبر عن ذاته بذاته، فنسمع عندئذ صوت الآخر ورأيه دون وسيط.

وهذه بعض النصوص التي تعكس ـ بقدر ما تحمل ـ الملامح الأسلوبية والسردية السابقة:

يقول ابن بطوطة، في أثناء زيارته للهند: «ثم اتفق بعد مدة أني كنت بمدينة أكثر سكانها الكفار، وأميرها مسلم من سامرة السند. وعلى مقربة منها الكفار العصاة. فقطعوا الطريق يوما،

وخرج الأمير المسلم لقتالهم، وخرجت معه رعية من المسلمين والكفار. ووقع بينهم قتال شديد مات فيه من رعية الكفار سبعة. وكان لثلاثة منهم ثلاث زوجات، فاتفقن على إحراق أنفسهن. وإحراق المرأة بعد زوجها عندهم أمر مندوب إليه غير واجب. لكن من أحرقت نفسها بعد زوجها أحرز أهل بيتها شرفا بذلك ونسبوا إلى الوفاء. ومن لم تحرق نفسها لبست خشن الثياب، وأقامت عند أهلها بائسة ممتهنة لعدم وفائها، ولكنها لاتكره على إحراق نفسها.. ولما تعهدت النسوة الثلاث اللاتي ذكرناهن على إحراق أنفسهن، أقمن قبل ذلك ثلاثة أيام في غناء وطرب وأكل وشرب، كأنهن يودعن الدنيا، ويأتي إليهن النساء من كل جهة. وفي صبيحة اليوم الرابع أتيت كل واحدة منهن بفرس فركبته وهي متزينة متعطرة، وفي يمناها جوزة نارجيل تلعب بها، وفي يسراها مرآة تنظر فيها وجهها. والبراهمة يحفون بها، وأقاربها معها، وبين يديها الأطبال والأبواق والأنفار. وكل إنسان من الكفار يقول لها : أبلغي السلام إلى أبي أو أخي أو أمي أو صاحبي. وهي تقول: نعم! وتضحك لهم!

وركبت مع أصحابي لأرى كيفية صنعهن في الاحتراق، فسرنا معهن نحو ثلاثة أميال، وانتهينا إلى موضع مظلم كثير المياه والأشجار، متكاثف الظلال. وبين أشجاره أربع قباب، في كل قبة صنم من الحجارة، وبين القباب صهريج ماء قد تكاثفت عليه الظلال، وتزاحمت الأشجار، فلا تتخللها الشمس. ولما وصلن إلى تلك القباب نزلن إلى الصهريج، وانغمسن فيه وجردن ما عليهن من ثياب وحلي فتصدقن به. وأتيت كل واحدة منهن بثوب قطن خشن غير مخيط، فربط بعضه على وسطها وبعضه على رأسها وكتفيها، والنيران قد أضرمت على قرب من ذلك الصهريج في موضع منخفض، وصب عليها زيت الجلجلان فزاد في اشتعالها، وهنالك نحو خمسة عشر رجلاً بأيديهم حزم من الحطب الرقيق، ومعهم نحو عشرة بأيديهم خشب كبار. وأهل الأطبال والأبواق وقوف ينتظرون مجيء المرأة، وقد حجبت النار بملحفة يمسكها الرجال بأيديهم، لئلا يدهشها النظر إليها.

فرأيت إحداهن لما وصلت إلى تلك الملحفة نزعتها من أيدي الرجال بعنف، وقالت لهم وهي تضحك: أبالنار تخوفونني؟ أنا أعلم أنها نار محرقة[١١]. ثم جمعت يديها على رأسها خدمة للنار، ورمت بنفسها فيها. وعند ذلك ضرب الأطبال والأنفار والأبواق، ورمى الرجال ما بأيديهم من الحطب عليها وجعل الآخرون تلك الخشب من فوقها لئلا تتحرك. وارتفعت الأصوات، وكثر الضجيج. ولما رأيت ذلك كدت أسقط عن فرسي، لولا أصحابي الذين تداركوني بالماء، فغسلوا وجهي وانصرفت.

وكذلك يفعل أهل الهند أيضا في الغرق، يغرق كثير منهم أنفسهم في نهر الكنك، وهو الذي إليه يحجون، وفيه يرمى برماد هؤلاء المحرقين، وهم يقولون إنه من الجنة. وإذا أتى أحدهم ليغرق نفسه يقول لمن حضره: لاتظنوا أني أغرق نفسي لأجل شيء من أمور الدنيا، أو لقلة مال، إنما قصدي التقرب إلى كساي (وكساي اسم الله عز وجل بلسانهم). ثم يغرق

نفسه، فإذا مات أخرجوه وأحرقوه ورموا برماده في البحر المذكور.

ولنعد إلى كلامنا الأول فنقول: سافرنا من مدينة «أجودهن»، فوصلنا بعد مسيرة أربعة أيام إلى مدينة سرستي، مدينة كبيرة كثيرة الأرز، وأرزها طيب، ومنها يحمل إلى حضرة دهلي، ولها مجبى كثير جدا. أخبرني الحاجب شمس الدين البوشنجي بمقداره وأنسيته. ثم سافرنا إلى مدينة «حانسي»، وهي من أحسن المدن وأتقنها وأكثرها عمارة[٣٣] ...».

ثم يمضي ابن بطوطة في لغة تقريرية (علمية)، قائلاً: «ثم سافرنا من مدينة «أجين» إلى مدينة «دولة آباد» وهي المدينة الضخمة العظيمة الشأن، الموازية لحضرة دهلي في رفعة قدرها واتساع خططها. وهي منقسمة ثلاثة أقسام: أحدها دولة آباد، وهو مختص بسكنى السلطان وعساكره. والقسم الثاني يسمى الكتكة. والقسم الثالث قلعتها التي لا مثيل لها ولا نظير في الحصانة، وتسمى الدويقير. وبهذه المدينة سكنى الخان الأعظم قطلوخان معلم السلطان، وهو أميرها، والنائب عن السلطان بها»[٣٤].

ولكن ابن بطوطة أحيانا يتجاوز نمطية الوصف للمدن، إذا كان للمكان خصوصية تستلفت نظره.. مثل سوق المغنين مثلا[٣٥].

وهذا مشهد سردي واقعي ذكره ابن فضلان في رسالته التي أراها نموذجاً رائعاً لأدب الرحلة الخالص.. يذكرنا بالمشهد الذي صوره ابن بطوطة منذ قليل:

«مددنا جثة بوليويف تحت سقف خشبي، وتركنا في يديه كأساً من النبيذ. ثم قال هرجر للمجتمعين: «من سيموت مع هذا الرجل النبيل؟» فقالت امرأة من جواري الملك روثغار، إنها تتطوع للموت مع بوليويف. وعندئذ أعدت الإجراءات المعتادة لرجال الشمال. فهيئت سفينة على الشاطئ الواقع في أسفل قصر روثغار، وألقيت فيها كنوز من الذهب والفضة، وجسد حصانين أيضا. كما نصبت خيمة سجي فيها جسد بوليويف الذي يلبسه الموت. لقد اصطبغ جسمه بلون الموت الأسود بفعل هذا الطقس البارد.

ثم أخذت الجارية إلى كل من مقاتلي بوليويف، وإلي أيضا، وكان لي معرفة جسدية بها، فقالت لي: «إن سيدي يزجي لك الشكر»، وكانت سيماها وسلوكها في غاية البهجة بصورة عامة. وبينما كانت تعيد ارتداء ملابسها، التي كانت تتضمن كثيرا من الزركشات الذهبية والفضية الرائعة، أطريت لها شجاعتها.

لقد كنت أفكر أنها كانت فتاة ذات شباب وجمال، وأنها ستموت قريبا، وهو ما تعرفه هي كما أعرفه. قالت لي: «إنني مبتهجة لأنني سأرى سيدي قريبا». ولم تكن قد شربت شيئا من النبيذ، بل عبرت عن حقيقة ما في قلبها. لقد كانت سيماؤها كسيماء طفل سعيد، أو امرأة تداعب طفلها. لقد كانت على سجيتها، كما تكون الأشياء على طبيعتها. ثم قلت لها: «أخبري سيدك عندما تريه بأنني عشت لأكتب». إنني لا أعرف ما إذا فهمت هذه الكلمات. قلت لها: «لقد كانت هذه أمنية سيدك...».

وعندما حل المساء وأخذت الشمس تغطس

في البحر، كانت سفينة بولبويف قد تم إعدادها على الشاطئ، وأخذت الفتاة إلى داخل الخيمة المقامة عليها، وقامت العجوز الشمطاء، ملك الموت، بتغييب المدية بين أضلعها. وقفت مع هرجر بمسك الحبل الذي تم خنقها به، ومددناها بجانب بولبويف، ثم انصرفنا.

لم أتناول طعاما أو شرابا خلال هذا اليوم، لأنني كنت أعرف أنني سأشترك في هذه الأعمال، ولم يكن لدي رغبة بمعاناة الحرج من التقيؤ. لكنني لم أشعر بأي اشمئزاز من أفعال ذلك اليوم، ولم أصب بدوار أو ثمل. لهذا، كنت في سري فخورا. ومن الصحيح أيضا أن الفتاة كانت تبتسم في لحظة موتها. وظل هذا التعبير سائدا بعد ذلك، فأجلست إلى جانب سيدها، وهذه الابتسامة نفسها على وجهها الشاحب. كان وجه بولبويف أسود وعيناه مغلقتين، لكن تعبيره كان هادئا. وعلى هذا الحال، بقيت صورة هذين الشخصين الشماليين منطبعتين في ذهني.

بعدئذ أضرمت النار في سفينة بولبويف، ودفعت إلى البحر، ووقف الرجال الشماليون على الشاطئ الصخري، وقاموا بعدد من الابتهالات لآلهتهم. لقد شاهدت بأم عيني السفينة، وقد أصبحت كالمحرقة، تجرفها التيارات، حتى غابت عن الأنظار، وأرخى ظلام الليل سدوله على أراضي الشمال»[٣٠].

الأنا والآخر في أدب الرحلات التراثي

على الرغم من أن العصر الذهبي لأدب الرحلة التراثي كان متزامنا مع العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية ومواكبا له، فإن الأنا القومية التي يمثلها الرحالة العرب في كتاباتهم، كانت واثقة بنفسها، مطمئنة إلى هويتها، معتزة بانتمائها إلى ثقافة «الأمة المتحضرة»، المتفوقة، المهيمنة، الواثقة بحضورها القومي الفاعل، المؤمنة بامتيازها الديني - حيث الدين يومئذ جوهر الأيديولوجيا - الفخورة بإنجازاتها السياسية والعسكرية والاقتصادية والحضارية والفكرية. الأمر الذي كان يمكن أن يولد لدى الرحالة العربي إحساسا بالنرجسية وتضخم الذات (على نحو ما حدث في كتابات الرحالة الأوربيين فيما بعد)؛ فيصدر في رؤيته للآخر - في ضوء امتياز الأنا - عن ازدراء له أو استعلاء عليه.. بل إن العكس هو الصحيح.. حيث اتسمت كتاباته عن الآخر - في الممالك الإسلامية وغير الإسلامية - بالرؤية الموضوعية، وغايتها التعرف على الآخر - من منظور إسلامي - امتثالاً لقوله تعالى:

﴿وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا﴾[٣١].

ومن ثم، فهي رؤية إسلامية إنسانية لاتستعلي على الآخر أو تستهين به أو تزري من شأنه، رؤية لا تصدر عن موقف عنصري بغيض لهذا الآخر «الدوني» أو المتخلف أو الهمجي أو البربري أو المتوحش[٣٢]. بل تصدر عن عقيدة إسلامية سمحة ترى الناس، كل الناس، سواسية كأسنان المشط، لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى.

بل اقتضت مثل هذه الأمانة - أمانة الرواية والرؤية - ألا يتردد الرحالة العربي عن تسجيل

رؤية الآخر للأنا العربية ورأيه فيها، حتى لو كانت لغير صالح الذات، أو مضادة لها. وخير مثال لذلك رسالة ابن فضلان، حتى إنه لم يتردد في سرد واقعة سئل فيها عن طريق المترجم: «قل لهذا العربي: أربنا عز وجل امرأة؟»[٣٣]، أو رأى البلغار في العرب فيذكره في رحابة صدر، كما ذكر رأيهم في لغة العرب، فيقول: «إن أهل الشمال يسمون كلام العرب ضجيجا»[٣٤]، أو غير ذلك من رؤى سلبية، قد تولد ضربا من الحساسية، إذا لم يكن الرحالة العربي واثقا بذاته، بعيدا عن عقد النقص الحضارية أو الثقافية.

ولا يتردد المقدسي - مثلاً - في كتابه عن تسجيل بعض «المناظرات» التي جرت بينه وبين الآخر، (غير المسلم). بكل ما تحمله هذه المناظرات من تصورات سلبية عن الذات القومية أو الدينية للعرب، فيذكرها المقدسي جميعا.. ثم ينقضها، حيث تتبلور صورة الذات على مرآة الآخر، دون رتوش.. أو مركبات نقص.

إنها رؤية الرحالة الواثق بنفسه، المؤمن بنسبية الثقافة، فلا ينتابه إحساس بالاستعلاء وتضخم الأنا الثقافية، أو يخالجه شعور بالدونية أو الخوف أو الإحساس بالعجز. وهو الغريب في بلاد غريبة. إنها ثقة الثقافة القومية بنفسها، في مواجهة الآخر المغاير أو المفارق ثقافيا.

حتى إذا ما خاض الرحالة العربي في مجال وصف ثقافة الآخر، فإنه يضعها في الإطار الصحيح لها، إطار ما لها من «فضائل ومثالب» أو من «محاسن ومساوئ»، فيتصفها بما لها من مزايا قومية وحضارية، ولا يتوقف - في ضوء مرجعيته الثقافية أو الإسلامية - عند السلبيات وحدها. وإن كان بعض الرحالة العرب يصف أحيانا الممالك غير الإسلامية بأنها «بلاد الكفار» فالصفة هنا في سياقها التداولي إنما هي صفة جغرافية لا ثقافية لأن العرف السائد في الجغرافية الإسلامية آنذاك أن العالم قسمان: ديار أو ممالك الإسلام في مقابل «ديار أو ممالك الكفار».

بالرغم من ذلك، يبقى السؤال الملح في هذا المقام: كيف كانت الذات الثقافية تنظر لنفسها وللآخر؟ من المعروف أن كتابات الرحالة العرب قد سارت في اتجاهين متكاملين: أحدهما اقتصر فيه الرحالة العرب على زيارة الأقطار العربية والإسلامية، وغايته التعرف على الذات العربية الإسلامية، والآخر تجاوز فيه الرحالة العربي حدود الممالك الإسلامية إلى الممالك غير الإسلامية.. وغايته التعرف على الآخر، البعيد المجهول.

وإذا كان الاتجاه الأول قد أسفر عن هذا الثراء وهذا التنوع الثقافي الخلاق في إطار وحدة الثقافة القومية، العربية والإسلامية، فإن الاتجاه الآخر، آسيا وأوربا وإفريقيا، قد كشف عن وجود ثقافات قومية متعددة عند هذا الآخر، مغايرة للثقافة العربية.. حضارياً وثقافياً، ودينياً وعرقياً، وقف عليها الرحالة العرب، ووصفوها في كتاباتهم وصفاً موضوعياً - كما سبق - مما يشير إلى رغبة الذات في التعرف على الآخر، وقبوله، والتواصل معه، والإيمان بالتعددية الثقافية، وبنسبية الثقافة..

إن رؤية الذات لنفسها وللآخر، في كتابات الرحلة التراثية هي رؤية ناضجة ومتقدمة. حتى بمفاهيم زماننا. مصدرها آنذاك مرجعية الأنا العربية، المعتدة بذاتها وتراثها، بهويتها وثقافتها، المؤمنة في غير استعلاء أو استعداد بهذا التنوع الثقافي والبشري الخلاق، في إطار رؤية إسلامية، كونية وحضارية سمحة، منفتحة على العالم، غير منغلقة على ذاتها، تؤمن بتنوع الخلق ووحدة الخالق ﴿ **قل سيروا في الأرض فانظروا كيف بدأ الخلق ثم الله ينشئ النشأة الآخرة إن الله على كل شيء قدير** ﴾[٣٣]. ولعل أبلغ دليل على ذلك، أن هذا الاتصال الثقافي والاحتكاك الحضاري بين العرب وغيرهم ظل مبعث حركة وأخذ وعطاء، خاصة في الممالك الإسلامية، وأن اتصالهم بالآخر لم يكشف عن وجود صراع حضاري. يقول الدكتور حسين فهيم مؤكداً على ذلك: «ومن المهم أن نذكر أنه في إطار هذا التفاعل الحضاري الذي حدث إبان الفترة التالية لعصر الفتوحات الإسلامية لم تسجل كتابات الرحالة صراعاً بين الحضارة العربية الإسلامية وغيرها من الحضارات الأخرى»[٣٦].

تراث الرحلة والعلوم الحديثة

كتابات الرحالة العرب والمسلمين تعدّ كنزا معرفيا نادرا بالنسبة للدارسين والباحثين المعاصرين، فهي بالنسبة للجغرافيين المعنيين بنشأة العلوم الجغرافية وتطورها في الحضارة العربية الإسلامية يرون فيها مادة علمية ثرّة، ومصدرا من مصادر المعرفة الجغرافية التي لا غنى عنها في دراسة الفكر الجغرافي العربي وإنجازاته المنهجية والعلمية والتاريخية في الفكر الإنساني[٣٧]. وهي بالنسبة للمؤرخين وعلماء الآثار والمعنيين بدراسة الحضارة القديمة، فإنهم يرون منها مادة وثائقية وتاريخية ثرة، بما أنها مصدر من مصادر المعرفة التاريخية خاصة في مجال التاريخ السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وهي مادة قلّ أن تجد لها نظيرا في كتب التاريخ الرسمي[٣٨]، بل غالبا ما يرون في هؤلاء الرحالة «شهودا على التاريخ».

وهي بالنسبة لعلماء الأديان المقارنة والملل والنحل مصدر معرفي وتاريخي في آن.. أما بالنسبة للأنثروبولوجيين فإنهم يرون فيها مادة علمية ثرة وفريدة، خاصة في مجال الدراسات الإثنوجرافية والإثنولوجية المقارنة، عن ثقافات الأمم والشعوب قديماً[٣٩]. وكذلك الأمر بالنسبة لعلماء النفس المعنيين بدراسة «علم نفس الشعوب» والمعنيين بنظرية النماذج السيكولوجية في التاريخ[٤٠].

وهي بالنسبة لعلماء اللغة واللهجات: يرون فيها ثروة لغوية بالغة القيمة في دراسة العلوم اللغوية، ولا سيما المعجميات وعلم اللغة التاريخي والمقارن.. واللهجات والجغرافيا اللغوية[٤١]، وهي بالنسبة لعلماء الأدب مصدر لا غنى عنه في الوقوف على نصوص أدبية ضاعت أصولها لولا أن بعضها قد عرف طريقه إلى التدوين في كتابات الرحالة.. ومنها نصوص نادرة في أدب الرحلة ذاته، ومنها رسائل أدبية، ونصوص سردية نادرة، تؤكد عبقرية المخيلة العربية التي اتهمها المستشرقون

بالجذب والعقم الإبداعي، فضلاً عن تراجم كثير من الشعراء والأدباء والكتاب المغمورين[٢٢].

وهي - أخيرا - بالنسبة لعلماء الفولكلور مصدر لا نظير له في الحصول على نصوص فولكلورية مدونة - ضاعت أصولها الشفاهية - ذات فائدة قصوى في دراسة الآداب الشعبية، والعادات والتقاليد، والمعارف والمعتقدات الشعبية، والحرف والصناعات التقليدية، والفنون الشعبية.. إلخ[٢٣].

وهذا يعني أن كتابات الرحالة العرب والمسلمين في العصور الوسطى تشكل مصدرا معرفيا خصبا قادرا على أن «يهب كلاً منا شيئاً - ولاسيما الباحثين المعاصرين، على اختلاف تخصصاتهم، بمن فيهم المعنيون بدراسة التراث العلمي والبحري في الحضارة العربية الإسلامية[٢٤]». وبالرغم من ثراء كتابات الرحالة العرب، فإن إفادتنا المعاصرة منها - علميا - لا تتناسب معها نوعا وكما، فمعظم دراساتنا ما تزال دراسات تعريفية أو تمهيدية أو وصفية وليست دراسات علمية تحليلية، خاصة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية عن أدب الرحلة ■

الهوامش

(١) جاء الحديث عن الرحلة في القرآن الكريم في مجالين أحدهما في وصف رحلات الأنبياء، بما في ذلك الرحلة/ المعجزة، رحلة الإسراء والمعراج، والآخر في الحض على السفر والرحلة في أكثر من خمسة عشر موضعا (انظرها في المعجم المفهرس للقرآن الكريم، مادة سفر) بعضها جاء في صيغة الأمر، كقوله تعالى: ﴿ قل سيروا في الأرض ﴾ «١١:٦»، وبعضها الآخر في صيغة التعجب للتقاعس عن الرحلة أو السير في الأرض، بحثا عن الوعي المعرفي واليقين الإيماني، كقوله تعالى: ﴿ **أفلم يسيروا في الأرض فتكون لهم قلوب يعقلون بها أو آذان يسمعون بها فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور** ﴾ «سورة الحج، آية رقم ٤٦».

(٢) نجد وصفا لهذه الرحلات في رسائلهم الثاثية والأدبية بدءا من الاستعداد للرحلة، ووصف مسالكها، ووقائعها، والمخاطرات التي حدثت فيها، ومن وصف الطبيعة، ومعارك الصيد، ومخاطره، وحيل الحيوان، وطرائف المطاردة.. إلخ، حتى تنتهي الرحلة ويعود الجميع إلى أرض الوطن.. وللأسف فإن أحدا من الباحثين لم ينتبه إلى هذا الضرب من الرحلات، الداخلية والخارجية.. التي ذكر لنا القلقشندي - على سبيل المثال - في موسوعته المعروفة، كثيرا من نصوصها «الأدبية» المبكرة التي تعود إلى القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) والتي يمكن أن تندرج - في سهولة - ضمن أدب الرحلات في التراث العربي.

انظر: محمد رجب النجار: النثر العربي القديم، ص ٢٠٧ - ٢٠٨، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ١٩٩٦، ومصادر النقل هناك.

(٣) على الرغم من انقسام الدولة الإسلامية إلى ممالك وأمصار منفصلة، منذ القرن السابع الهجري، أي بعد ضياع الأندلس وسقوط بغداد، فقد استمرت الرحلة العربية الإسلامية مزدهرة إبان هذه الفترة، محفوزة بالقصور الذاتي، وقوة الدفع الحضاري، فضلاً عن سهولة الانتقال بين الممالك، ولا سيما الإسلامية، بسبب الوحدة الدينية، حيث الإسلام هو جواز المرور، بصرف النظر عن اختلاف الهوية القومية أو الأصول العرقية.

(٤) انظر أغناطيوس كراتشكوفسكي: تاريخ الأدب الجغرافي العربي ١٧٦:١، ترجمة صلاح الدين عثمان هاشم، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٣ - ١٩٦٥.

(٥) المقصود بالتدوين هنا أن يتطوع أحدهم لتسجيل أحداث الرحلة، كما سمعها من الرحالة نفسه أو من رواة الأخبار.

(٦) كان هذا هو السبب المعلن للرحلة، أما السبب الحقيقي غير المعلن فيشير إلى أنها كانت رحلة سفارة دبلوماسية، بدليل الكتب أو الرسائل التي حملها معه من الخليفة إلى ملك الصين.

(٧) مثل ابن حوقل، ابن فضلان، المقدسي، الإدريسي، أبي دلف، أسامة بن زيد، عبد اللطيف البغدادي، أبي حامد الغرناطي، ابن جبير، ابن سعيد، العبدري، البيروني، ابن بطلان البغدادي، أبي بكر الغرناطي، التجاني التونسي، السائح الهروي، العمري، ابن بطوطة (شيخ الرحالين العرب) وغيرهم كثير، ممن طبعت رحلاتهم أو ماتزال مخطوطة أو مبعثرة في مكتبات العالم.

(٨) على الرغم من زعم المؤلف أنه نقل مادته من الرواة

الثقات، وعلى الرغم من أن كثيرا من مروياته مجهولة الإسناد، فإن الكتاب، كما يقول جرجي زيدان «يتخلله مبالغات بعيدة الحدوث في نظر أهل زماننا، لكنها كانت «مقبولة عند أهل زمانه».

انظر: تاريخ آداب اللغة العربية ج٢ ص٥١٤، وانظر أيضا المقدمة الضافية التي قدم بها يوسف الشاروني للكتاب، عندما قام بإعادة تحقيقه، من منشورات رياض الريس، عام ١٩٩٠ .

(٩) انظر، على سبيل المثال، تفاصيل هذه الحملة ومبرراتها: صلاح الدين الشامي، الرحلة عين الجغرافيا المبصرة، ص١١٣ – ١٢٠ ، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٢ .

(١٠) انظر: أغناطيوس كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، المقدمة، ترجمة صلاح الدين عثمان هاشم، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٣ – ١٩٦٥ .

(١١) انظر: رسالة ابن فضلان، تحقيق محمد حيدر غيبه، مقدمة المحقق ص٣٠، من منشورات الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٤ . وهذه الرسالة تنطوي على إضافات جديدة غير موجودة في تحقيق سامي الدهان، دمشق، ١٩٥٩ .

(١٢) مطهر بن طاهر المقدسي البلخي : البدء والتاريخ، ج١ ص٢ ، تحقيق كليمن هوار، باريس، ١٩٠٣ .

(١٣) حظيت هذه الرسالة بعدد من التحقيقات، غير أن أحدثها وأكثرها اكتمالاً، تلك التي قام بجمعها وترجمتها وتقديمها الدكتور حيدر محمد غيبه، وقد أضاف إلى عنوانها الأصلي (الداخلي) عنوانا فرعيا تعريفيا، جاء فيه: «عن رحلته إلى بلاد الترك والخزر والصقالبة والروس وإسكندنافيا في القرن العاشر الميلادي . ثم أضاف عنوانا فرعيا ثانيا، بمثابة عتبة تشويقية لقراءة الرسالة/ الرحلة، وصف فيه الرسالة بأنها «قصة من التراث العربي، حقيقة في وقائعها، أغرب من الخيال في أخبارها فتأمل.

انظر: رسالة ابن فضلان، جمع وتقديم حيدر محمد غيبه، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ١٩٩٤ .

(١٤) انظر: خمس رسائل لابن بطلان البغدادي وابن رضوان المصري، تحقيق الدكتور يوسف شخت والدكتور ماكس مايرهوف، مصر، ١٩٣٧ .

(١٥) انظر: الرسالة الأولى في البلدان لياقوت الحموي (٣:٤٤٠) وانظر الرسالة الثانية تحقيق بطرس بولغاكوف وأنس خالدوف، ترجمة دكتور محمد منير مرسي، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٧٠ .

(١٦) تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، القاهرة، ١٩٥١ .

(١٧) انظر تاريخ آداب اللغة العربية (م.س) م٢ ج٣ ص٣٦٣ .

(١٨) انظر، على سبيل المثال، رحلات الصوفية إلى المدينة الفاضلة، في كتابنا : التراث القصصي في الأدب العربي، مقاربات سوسيوسردية، ص ٥٠٨ – ٥١١ ، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ١٩٩٥ ، وحول مفاهيم السفر عند الصوفية، انظر أيضا على سبيل المثال والإيجاز: الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف (كتاب التعريفات) مادة سفر (ص ١٣٤ – ١٣٥) دار الرشاد، القاهرة، ١٩٩١ .

(١٩) انظر: تاريخ آداب اللغة العربية م٢ ج٣ ص٢٣٠ – ٢٣٤ .

(٢٠) انظر : محمد رجب النجار: علم رواية الحديث وأصول الجمع الميداني للمأثورات الشعبية، دراسة منشورة في كتاب «البحث في التراث الشعبي»، ص١٦٧ – ٢٠٨ ، بغداد، ١٩٨٦ .

(٢١) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ص٣٩، تحقيق محمد مخزوم، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٨٧ .

(٢٢) (م.س)، ص٢٢ .

(٢٣) أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، ص٣٠، (م.س).

(٢٤) حيث السرد هنا مرادف للتحول من وضع إلى آخر، ولا يتحقق التحول - كما هو معروف - إلا إذا توافرت البنية الزمنية . إن هذا المفهوم لا يحصر سمة السرد في جنس من أجناس الكتابة، ولا حتى في الأعمال المكتوبة، وإنما يعدها سمة خارقة للأجناس وأشكال التعبير، يمكن أن تظهر في مختلف النظم الدالة . انظر: محمد القاضي، جمالية القص السردي، مقال منشور في مجلة علامات، ص٩٩، م٨، ج٣١ – فبراير عام ١٩٩٩ ، جدة.

(٢٥) انظر : محمد رجب النجار، التراث القصصي، ص٣١ وما بعدها، (م.س).

(٢٦) وردت هاتان العبارتان في بعض النسخ باللغة الهندية أولاً، ثم ترجمة ابن بطوطة لها.

(٢٧) رحلة ابن بطوطة، ص١٨٨ – ١٨٩ ، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ب.ت.

(٢٨) نفسه، ص٢٤٧ .

(٢٩) نفسه، ص٢٤٩ .

(٣٠) رسالة ابن فضلان، ص ٢٠٩ – ٢١١ ، (م.س).

(٣١) قرآن كريم، سورة الحجرات، آية ١٣ .

(٣٢) لم يحدث قط أن قام الرحالة العرب بوصف أمة أو شعب بأكمله بمثل هذه الصفات العامة أو النمطية السالبة، ولكن هذا لا يمنعهم من وصف بعض الجماعات أو الأقليات أو الجيوب البشرية التي لا تزال على حالها من البدائية والتوحش والوثنية المغرقة في شذوذها أو أسطوريتها، فإن الحقيقة الموضوعية تفرض على الرحالة أن يكون أمينا في وصفه صادقا في رؤيته .. حتى لو اضطر إلى الخروج عن وقاره العلمي، على نحو ما فعل ابن فضلان ذات مرة في وصفه لبعض الجماعات التركية (الغزية أو الأرغوز) بأنهم «كالحمير الضالة لا يدينون لله بدين، ولا يرجعون إلى عقل، ولا يعبدون

شيئا، بل يسمون كبراءهم أربابا، «رسالة ابن فضلان، ص٤٤٧، (م.س)». وكذلك في وصفه لبعض الجماعات التركية أيضا (الباشغرد) بأنهم «شر الأتراك وأقذرهم، ويعبدون العضو التناسلي للرجل (ابن فضلان، ص٥٠) . إن مثل هذه الأحكام القيمية لاتقلل من شأن احترام الأنا القومية للآخر.

(٣٣) رسالة ابن فضلان، ص٤٨ (م.س).

(٣٤) نفسه، ص١٠١، انظر أيضا ص١٥١، ١٦٣.

(٣٥) قرآن كريم سورة العنكبوت آية ٢٠.

(٣٦) أدب الرحلات، ص٢٠٣، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩.

(٣٧) انظر على سبيل المثال: نقولا زيادة، الجغرافية والرحلات عند العرب، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٦٢.
صلاح الدين الشامي، الإسلام والفكر الجغرافي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٧٨.

(٣٨) انظر: آدم متز، الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، ترجمة محمد أبو ريده، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٦٧.
زكي محمد حسن، الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٤٥.

(٣٩) انظر: حسين فهيم، أدب الرحلات، دراسة تحليلية من منظور إثنوجرافي، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٩.
حسين فهيم، الرحلة والرحالة، دراسة إنسانية، مطبوعات ندوة الثقافة والعلوم، دبي، ١٩٩٧.

(٤٠) انظر: أرنست كاسيرر: في المعرفة التاريخية، ترجمة أحمد حمدي محمود، ص٨٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧.

(٤١) انظر: حسين نصار، التراث الجغرافي اللغوي عند العرب، المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٦٧.

(٤٢) أغناطيوس كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، (م.س).
جورجيت غريب: أدب الرحلة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.
شوقي ضيف: أدب الرحلات، دار المعارف، ١٩٧٦.
حسني محمود حسين، أدب الرحلات عند العرب، المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٧٦.
علي محسن مال الله، أدب الرحلات عند العرب في المشرق، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٧٨.
ناصر عبد الرازق موافي، الرحلة في الأدب العربي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ١٩٩٥.

(٤٣) انظر: أحمد عبد الرحيم نصر (مترجم) التراث الشعبي في أدب الرحلات، مركز التراث الشعبي، الدوحة، ١٩٩٥.

(٤٤) انظر: حسين فوزي، حديث السندباد القديم، دار المعارف، ١٩٤٣.

دراسة

النقد النفسي
فرانسو بير وآخرون

ترجمة وتعريب د . بشير القمري*

تقديم
عتبات أولى

تطرح هذه الدراسة النظرية النقدية التحليلية التي ترجمناها وسعينا إلى تعريبها عدة قضايا وإشكالات مفاهيمية وتصوّرية لعلّ أبرزها ـ أو من أبرزها على الأقل ـ مسألة المصطلح ذاته عندما يتعلق الأمر بالمقاربة ـ المقاربات النفسية للأدب؛ أو ما قد تسمّيه (وقد سمي بالفعل) «المنهج النفسي» في تناول ومعالجة الأعمال الأدبية على اختلاف أشكالها وأجناسها وأنماطها وتشكلاتها وخطاباتها ودلالاتها القائمة والممكنة والمحتملة، إلى جانب قضايا أخرى ترتبط، من جهتها، بالمفاهيم المترتبة على هذه المقاربة ـ المقاربات عبر تطور نظرية الأدب وتطور التفكير الأدبي أو التفكير النقدي في الأدب، من جهة، ثم بمجمل مفاهيم تحليل النصّ (أو التحليل النصّي) والتحليل اللّساني للنص ـ النصوص أو التحليل الموضوعاتي والأنثربولوجي مثلاً. وإذا كان النقاد والدارسون العرب قد ساهموا غير مرة في اقتراح تحليل نفسي للأدب (العربي بالخصوص)، قديمه، أحياناً، وحديثه، غالبا، من خلال أعمال نقدية كبرى وجريئة ومغامرة وذات قيمة لا تنكر ولا يتجاهلها أحد من المهتمين بهذا «الشأن»، كما فعل ذلك مصطفى سويف وعز الدين إسماعيل وعباس محمود العقاد ومحمد النويهي وجورج طرابيشي ويوسف اليوسف وأدونيس ضمنياً من خلال عمل له مثل «زمن الشعر» أو «مقدمة للشعر العربي»، وغيرهم طبعاً؛ فإن قضايا التحليل النفسي للأدب تظل (وستظل) قائمة ومطروحة ومقلقة بالمعنى الإبستمولوجي والنظري والمرجعي.

لهذه الغاية وسواها، اتجهنا إلى هذه الدراسة المترجمة وعملنا على تقريبها من القارئ العربي، سواء كان قارئاً عادياً أو متخصصاً (في مجال الثقافة والنقد والدراسات الجامعية)، وذلك في أفق سؤال : كيف «نقرأ» الأدب: نفسياً أم نفسانياً ؟ ثم : أي مستوى نفسي ـ نفساني نحلل ونفسر ونؤول : النص، أم كاتب النص، أم «نظام النص» ككتابة وتخيل ومتخيل ؟ وكيف نربط بين خطاب النص وكاتب النص ؟ وهل نكتفي بالجانب التشخيصي والعيادي في التحليل، أم نتصوّر لا وعيا قائما في خلفية النص.

(*) أستاذ جامعي ـ الرباط ـ المغرب.

النصوص؟ ما حدود هذا التحليل النفسي للأدب؟ هل يمكن اعتباره «منهجا» أصلا ؟ وهل نثق كل الثقة بمقترحاته؟

مجرة من الأسئلة تنبعث وتكبر وتتكاثر وتدفعنا إلى اقتحام الجزر المنسية والأرخبيلات النيئة التي تتراكم في خرائط المعرفة العلمية بالأدب. ولعلنا قد نجد في هذه الدراسة بعض الجواب، أو على الأقل ما يشفي الغليل من طرح السؤال - الأسئلة، وهي محاولة في أفق طرد الاقتناعات الثابتة والراسخة التي تقتل هذه المعرفة في مهدها عندما تتحول إلى وثوقية ودوغمائية متحطة. ويظهر أن هذه النزعة قد تفشت وتحولت إلى «فاشية» متشددة غيبت القضايا واستهلكت سير الكتاب والمبدعين وألقت بهم في أتون ما قبل النص ومرجل مابعد النص وظل النصّ متفاقدا بين الأتون والمرجل، كما ضاعت «حقيقة» النص لصالح «حقيقة» كاتبه - مؤلفه سواء كان قصيدة أو رواية أو مسرحية أو قصة، بل لصالح «واقع» عاشه بالفعل وتركت رمزيته معلقة على مشجب النسيان. حدث هذا عدة مرات في الأدب العربي، وتحول «المنهج النفسي» إلى «وصفة» أو «طريقة استعمال» كتلك التي نتسلمها من الطبيب (وقد تكون مزورة ومشكوكا فيها) أو مكتوبة على ظهر علب الدواء: التحليل النفسي للأدب ليس «شرابا سحريا» نصبّه على النص - النصوص فينطق من خلفه - خلفها الكاتب - الأديب - الشاعر - الفنان - المبدع. إنه بوصلة لا تكفي لمواجهة رياح النص وأعاصير المعنى وهبوب الدلالة، وشتان بين «بوهيمية» امرئ القيس ومعلقته حرفيا، وبين «مركّب» عنترة وحبه عبلة أو دحرجته لرؤوس أعدائه، أو بين «غواية» طرفة وإقباله على «لذة» ما. شتان بين «حكمة» زهير أو «حكمة» النابغة، وليس كل شعر المتنبي «تضخم أنا»: ماذا سنقول عن الحطيئة وكثير عزة ومن جاء بعدهما؟ كيف نحلل شعر شوقي ومطران والشابي ونعيمة وأبي ماضي والسياب؟ ما موقفنا من شعر البياتي - عبد الصبور - حجازي - دنقل - درويش - علي شمس الدين - أدونيس - سعدي يوسف (والقائمة طويلة) من منظور التحليل النفسي؟ وإذا تركنا الشعر العربي: ماذا سنقول عن الرواية العربية؟ والقصة العربية؟ والمسرحية العربية؟ أي نفسية سنقرأ: نفسية الكاتب وهو يكتب ؟ أم نفسية النص وهو ينكتب؟ أم نفسية «كائنات» النص؟

يمتد هذا السؤال من أول نص عربي مفترض - في الرواية والقصة والمسرحية - إلى الآن، من محمد المويلحي، مرورا بهيكل، حتى نجيب محفوظ ووصولاً إلى من جاؤوا بعدهم ويملأون فضاءاتنا القرائية بمئات النصوص التي تتنوع وتتشكل وتتخذ ألف قناع وقناع على خشبة الكتابة ومسرح الإبداع: لا يكفي الإيمان المطلق بالمنهج النفسي، الذي يبغي هو تطوير صيغ الرحيل في ملكوت الأدب العربي واستنطاق مجاهله ورؤياته، وما التحليل النفسي سوى نوع من الهداية قبل كل شيء».

النقد النفسي[1]

1 التحليل النفسي والنقد النفسي

يطرح التحليل النفسي للأدب على العمل

الأدبي قضيتين مهمتين: تتعلق القضية الأولى بوضعه الاعتباري، وتتعلق القضية الثانية بوظيفته. وهاتان القضيتان متصلتان لأن العمل الأدبي لا معنى له سوى المعنى الذي يمنحه له المحلل وهو يعتبره ذا دور في تحديد مآل المؤلف بشكل ما. مقابل ذلك لايقوم هذا العمل الأدبي بدوره إلا متى كان يمتلك وضعا اعتبارياً معيناً، غير أنه، تبعا لأهداف تعليمية، يمكن الفصل بين القضيتين.

1.1 وضع العمل الأدبي

لقد قيل، غير مرة، وغالبا عن خطإ، بأن النص ليس سوى ذريعة بالنسبة إلى المحلل، لكن الأكيد هو أنه «ما قبل نص» يحيل إلى نص ثان، وحينئذ يمكن أن يكون النص قابلاً للمقارنة مع الحلم والأسطورة أو اللعب.

1.1.1 العمل الأدبي حلم

إن هذه الاستعارة استعارة إستراتيجية خالصة ويمكن أن ترفض، وحتى عندما نتبناها، فإنه تترتب على ذلك جملة مقتضيات، منها:

أ ـ إن النص ضرب من ضروب الحياة اللاواعية.

ب ـ للنص معنى مضاعف، أحدهما سطحي ظاهر، والثاني مموه عميق.

جـ ـ على تقنية تأويل الأحلام أن تكون مناسبة له، لأنه نتاج «جهد» (أو صنعة)، يقوم فيها وفيه التكثيف وإواليات الحلم الأخرى بدور ما.

د ـ يقود هذا النص إلى دينامية من الغرائز التي «يشخصها»، ويفضي إلى المعنى المضاعف الذي يمكن أن يتخذه هذا التشخيص، لأن النص يبدو بمثابة نتاج ينوب عن هذه الغرائز، أو بمثابة ممثل لها، بقدر ماهو في نفس الوقت ابن رمزي لذلك، أو الابن الرمزي للتشخيص.

هـ ـ إن هذا النص يشترك مع الكبت في شيء (أمر) ما، لأنه يوفر بطريقة ما «عودة المكبوت».

و ـ يمكن أن تُعَدّ أعمال مؤلف ما (أو كاتب)، في بعض الحالات، كما لو كانت مجموعة تنويعات انطلاقا من موضوعة (تيمة) جوهرية ما تتخذ صورة حلم له أصوله.

ز ـ خلف العمل الأدبي ترتسم صورة إنسان حالم (هو «الأنا» المبدعة حسب شارل مورون) قريب من الكاتب باعتباره إنسانا (الأنا في المجتمع، المجتمعي)، وهي صورة قد تكون غير محددة المعالم.

عندما نتابع منحدر الحلْم الذي يقترحه التحليل النفسي أو النقد النفسي، فإننا نهتدي إلى مكاسب كما نهتدي إلى خسارات. فكوجيتو الكاتب الذي يتمثل بشكل واع قصائده ورواياته أو مسرحياته يكنسحه الكوجيتو الأصلي الذي يقفز إلى الواجهة من خلاله، ويتوقف عن كونه مستقلاً بذاته لذاته، وذلك لأنه يخضع كما هو للمنطق الذي يتحكم في الاستيهامات. ويمكن أن تختلف درجة التمثل من نص إلى نص آخر. ولنقارن، في هذا الشأن، تراجيديا كلاسيكية بقصيدة سوريالية: إن النص ـ وهذا هو الأساس، مع كل شيء ـ يقيم علاقة مع «مخطط أولي تخيلي صرف»، تحضر فيه الذات، وتصور ـ

يختلف نسبياً عن طريق إجراءات وقائية. تحقيق رغبة من الرغبات، أو تحقيق رغبة لا واعية بعينها (في نهاية المطاف)، وذلك بالتحديد هو حد الاستيهام الذي يرسخ الحلم الكشف عنه.

لنأخذ مثالا من بين أمثلة أخرى قصد توضيح مانذهب إليه؛ فقد أقحم «راسين» في مسرحية إيفيجيني شخصية «أوريفيل»: هل عقد بشكل لا واع الحبكة الدرامية وهو يخضع لمطلب التقنية المسرحية؟ أم أنه كان يذعن لأمر مفروض عليه من موقع آخر؟

إن «شارل مورون» يقدم بهذا الصدد جوابا جازما هو أن «أوريفيل» ـ حسب منطق اللاوعي لدى «راسين» ـ كان ينبغي أن تظهر على الخشبة مادام أنها موجودة سلفا، وذلك بحسبانها «شيطانا مألوفا» على «الخشبة الأخرى»، أي على خشبة اللاوعي حسب «مانوني».

2.1.1 العمل الأدبي أسطورة

إن هذا يعني أن النص «نظام إشاري (سيميولوجي) ثان»، حسب «رولان بارت»، أي أنه قول (كلام) يتضمن معنى مضاعفا (حرفي/ مجازي، ظاهر/ خفي). ويستدعي هذا القول، مرة أخرى، بأن النص حلم، لأن الأسطورة تعدّ ـ بالنسبة إلى التحليل النفسي ـ حلما جماعيا (مشتركا وجمعيا)؛ والحلم أسطورة فردية شخصية، غير أنه يتخذ داخل الأسطورة طابعا مجتمعيا، فأيا كان العالم، فإنه يتعرف على نفسه في «بروميثيوس»، لأنه يهتدي فيه إلى رغبته هو في الاستيلاء على رموز السلطة الأبوية، كما يتعرف على ذلك في «جرأة» «نيرون» الذي يحارب «أغريبين» القاسية، في صراعه بالذات من أجل التخلص من هيمنة الأم.

إن أي عمل أدبي ـ مهما بلغ من الفرادة ـ يترجم بهدف التعبير عن ذلك، استيهامات قد تبدو خاصة؛ لكنها لا تقل عن غيرها من حيث الطابع الكوني. وهذا المضمون في كليته هو الذي ينظر إليه المحللون النفسيون بعينهم «الثالثة» (حسب غرين)، ولذلك فقد آخذهم البعض على اختزال كل النصوص إلى مستنسخات لأسطورة «أوديب»: إن بعض هؤلاء المحللين يستحقون هـذه المؤاخـذة، ومنهم «لا فورج» وهو ينظر في «فشل بودلير»، غير أن آخرين يوضحون بكيفية جيدة كيف أن المؤلف (أي مؤلف كان) يستعمل ويستحيل أسطورة مشتركة واستيهامات فردية للكشف عما سماه «شارل مورون» «الأسطورة الشخصية للمؤلف».

3.1.1 النقد النفسي

ترتسم ـ (حسب شارل مورون) ـ بعيدا عن بعض «الاستعارات الملحة»، وعن خصوصيات الكتابة والنواقص والتكرارات أو التعابير الشاذة، وعن البنيان الدرامية (راسين، موليير)، أو البنيات الشعرية (مالارميه، بودلير، فاليري) ـ بنية دالة وجوهرية تصف أحد مصائر المؤلف الممكنة؛ على أن هذا المصير «الأسطوري» و«الشخصي» يمكن أن يقارن في نفس الآن مع المعنى «الكامن» (المموّه والخفي) للحلم. فهو يشكل نظاما رمزيا ليس بالنظام الاعتباطي،

شريطة ألا يخالف بعض المبادئ التي هي، في نظرنا، بعدد أربعة:

أ ـ **مبدأ التكرار**، فلكي يُعَدّ عنصر ما من عناصر العمل الأدبي جزءاً لايتجزأ من الأسطورة، ينبغي أن يتكرر دون أن يتعرض هذا التكرار إلى التقيّد بشيء دون سابق إنذار. ومثال ذلك «التهديد الذي يؤثر على الطفل الصغير» كبنية مسرحية عزيزة على «راسين»، و«الجدائل الثقيلة» كصورة تظهر هذا الشكل أو ذاك، مرات عديدة، لدى «بودلير».

ب ـ **مبدأ الشذوذ** (أو الخروج عن القياس)، لكي ينسب عنصر ما من عناصر العمل الأدبي إلى «الأسطورة الشخصية»، ويظهر كحصيلة لإسقاط لا واع ينبغي أن يكشف عن سجية غير منتظرة. وكمثال على ذلك صورة «الجدائل الثقيلة» التي تلازم في بناء الأسطورة، لأنه قد يبدو من الغرابة بمكان، أن شاعرا ما يلح على ثقل خصلة من خصلات الشعر، وهي التي تعوّد الناس على عدها رمزا للخفّة.

جـ ـ **مبدأ الاتساق**، فـ «الأسطورة الشخصية» ليست تجميعا لمتناقضات فجة، وإنما هي بنية رمزية تنتظم عناصرها حول موضوعاتية من الممكن تشخيصها في شكل صورة أسطورية كتلك التي نجدها لدى «راسين» حول الطفل المتروك لحاله من طرف والديه، أو الصور المتممة للأمير والبهلوان (أو البغي) لدى «بودلير».

د ـ **مبدأ التطابق**، فـ «الأسطورة الشخصية» تقدم صورة شخصية يمكن أن ينفذ منها الناقد التقليدي أو القارئ العادي.

ومطابقتهما ليست في حقيقة الأمر سوى فرضية عمل تتحدد قيمتها بمجموع المعطيات التي تؤلف بينها داخل نظام متناغم. وحتى إذا كان لزاما أن تكون لها قيمة استكشافية، فينبغي ألا تكون اعتباطية، وعليها من هذا الجانب بالضبط أن تعين على إقامة تطابقات بين بعض مكونات الأسطورة وبين بعض مكونات ومظاهر سيرة الكاتب التي ظلت مبهمة، وحينئذ يتجاوز النقد النفسي ـ الذي هو أصلا تحليل ذهني ـ مستوى اللغة ليقارب الغرائز وتوزع الإنسان بين نزواته ومحرّمات المجتمع.

يمكن أن يؤاخذ «شارل مورون» على ما قام به باعتباره لم يكن محللا نفسيا إلا بمعنى صوري، لأن «راسين» لم يكن بإمكانه أن يستلقي على الأريكة، بقدر ما لم يكن بإمكانه أيضا أن يغير مجرى التأويل. ولا يمكن القول في هذا الصدد بأن «شارل مورون» قد «حلل» «راسين» «تحليلاً نفسانياً»، وإنما يمكن القول بأن النقد النفسي لا يطمح إلى نفس ما ذهب إليه بعض أتباع (تلامذة) فرويد من حيث اعتقادهم متسرعين أنهم قادرون على ذلك. إن وظيفة «الأسطورة الشخصية» تنتمي إلى وظيفة «البنيات العميقة» في النحو التوليدي، فهي تعين على تنظيم إبداعات (إنتاجات) مؤلف ما انطلاقا من رواية ـ مثال (أو نموذج)، أو من قصيدة ـ نموذج، أو لدى «راسين» انطلاقا من تراجيديا هي الأصل بالنسبة إلى التراجيديات المعروفة لدينا. وهي التراجيديات التي تعدّ تعديلات للتراجيديا ـ الأصل، ظهرت على واجهة الوعي وعدّت جديدة بالنسبة إلى الجمهور وجديرة به.

في النقد النفسي شيء من «الإخراج»، غير أن هذا لا يميزه عن أي نقد آخر، إذ لكل نقد مواثيقه، وإن كانت غير معلنة. أما مواثيق «شارل مورون» أو مواثيق «محللين نفسانيين للسيرة الشخصية»، أو «نقاد نفسيين»؛ فهي لاتزيد على أن تلح على الاندماج في لعبة اللاوعي على طريقة «فرويد» و«يونج» و«ميلاني كلاين»، دون أن تدعي تقمّص شخصية المحلل النفساني في ممارسة وظائفه.

4.1.1 العمل الأدبي لعبة

لاشيء قد يكون بغير قيمة في نظر المحلل من اللعب. فاللعب يشكل أول تمثل للاستيهامات لدى الطفل الذي يتمتع عليه «الواقع»، وذلك عندما تكشف عن أهمية «المبدإ الخاص مقابل رغبة التخيل لديه. فالطفل ينجو عن طريق اللعب من احتمالات الكدر اليومي. وكان «فرويد» محقاً دون شك وهو يرى في ذلك أول تمظهر غريب لصفة الشعر الكامنة في كل واحد منا؛ وإن كان هذا «الشاعر» فينا لايصمد للطفولة في أغلب الأحيان.

إذا كان العمل الأدبي، وهو لعبة، يعين على الكشف عن ديناميةِ النوازع، فإن التحليل النفسي للأدب الذي يترصد ما يتولد عن الغرائز هو بدوره لعبة، بحيث إن ادعاء بعض المحللين النفسانيين بأنهم يكتشفون الدافع النهائي للعمل الأدبي بظل، كيفما كان، ادعاءً واهماً، لأن التحليل النفسي يسمح فقط بـ «الرمزية المتوازية»، كما يقول «بودوان»، أي الانخراط في لعبة الرموز التي يستدعيها النص: إن التحليل لايتوصل إلى الحقيقية، إلى «حقيقة» المؤلف، وإنما يقترح، عوض ذلك، أن الحقيقة في مجال النقد هي مسألة مطابقة نص ما لمعناه أكثر من كونها مسألة انسجام في الشبكة الرمزية التي يحصرها فيها النقد النفسي. فالتحليل النفسي لايقدم لنا وجهة نظر مفضلة على العمل الأدبي، وإنما يقدم وجهة نظر مناسبة متى أرجعنا العمل (الإبداع) الأدبي إلى الرغبات وإلى الغرائز التي يعمل هذا الإبداع على الصدور عنها فرضياً.

2.1 وظيفة العمل الأدبي

عندما نعترف للعمل الأدبي بوضع اعتباري على علاقة بالحلم، أو بوضع أسطوري، أو بوضع لعبي، فإن المحلل النفساني يعترف له بوظيفة أنه يقدم تشخيصا لشيء ما؛ أي أنه يكشف من خلال خطاب مموه عن رغبات وغرائز وعن النوازع التي تتولد عنها. وبهذا يعود العمل الأدبي في صلبه إلى ما سماه «بول ديكور»: «دلالة الرغبة».

قد يكون من المناسب أكثر، في الحقيقة، أن نستحضر ماقد ننعته «نحو الرغبة»، لأن التركيب اللغوي داخل النص يقوم بدور لا يقل أهمية عن الدلالة في تمثل الاستيهامات، لما كانت هذه الأخيرة ليست مجرد صور، وإنما مخططات قبلية وأولية. على أن هذه الإحالة على النحو غير كافية بدورها، لأن الحلم والإبداعات الأخرى المماثلة تعود في مصدرها إلى انحرافات بقدر يكون من الأنسب أن نسند إليها وظيفة بلاغية. فالعمل الأدبي لا يعطي

«الكلمة» للرغبة فحسب، كما يشير إلى ذلك «ريكور»، وإنما يمنحها كل الأقنعة الممكنة؛ أي كل إمكانات التعبير المحوّل التي يحيل إليها مفهوم الأسلوب، وتحيل إليها أكثر الصور البيانية (صور «الكلام»).

إذا كان الأمر بهذا الشكل، فإن النقد التحليلي ـ النفسي بإمكانه أن يمتلك وسائل عمل يمنحه إياها تأويل الأحلام، وبإمكانه كذلك، على شاكلة «ماري بونابارت» بصدد «إ. أ. بو»، أن يتوصل داخل العمل الأدبي إلى تأثيرات التكثيف والانفصال والتحول العاطفي؛ أو إلى تأثيرات الصور السالبة لهذا التحوّل، والتعرف ـ مثلاً ـ بالتحديد ـ على صورة الأم الميتة التي تستدعيها ـ من خلال بطلات محتشمات لدى راو لحكايات عجيبة ـ رغبة مرضية دون توقف إلى حضور لاحق يولده التخيل.

إن الناقد قد يجازف، للأسف، بهذا الشكل في ملاحقة دلالة أولى تهرب منه دائما إذا لم يهتد إلى الوظيفة التي ينبغي بترها من العمل الأدبي من داخل سيرورة مآل مؤلفه. وإذا مارغب المحلل أن يتجنب السقوط في بلاغة تبسطية، وأن يتجنب مأزق المعنى المضاعف، وألا يسعى فقط إلى التلاعب بوضع عبارة محل عبارة أخرى (بوريديس محل أم بو مثلا)؛ ويترجم حتما كل النصوص إلى لغة إسبرانتو تراهن على الجانب القدحي من هوية الطفل، وتكون بمثابة لغة رغبة بدائية. وإذا كان الناقد عموما يريد أن يتجنب عقبات أي نقد شكلاني، فإن عليه ألا يغيب عن أنظاره أن النص إذا كان تمظهرا (انكشافا) لرغبة، للرغبة، فإنه في نفس الوقت مآل (أو مصير). وليس العمل الأدبي في هذا السياق مجرّد إظهار لأمر ما، وإنما هو من فصيلة الديناميبة الغريزية. يقول «بول ريكور»، وله الحق في كتابة ذلك: «إذا كان الحلم ينجذب نحو الخطاب عن طريق طابعه السردي، فإن علاقته بالرغبة تلقي به جهة الفاعلية، جهة الاستعداد الفطري للقدرة على الإدراك، جهة الشهوة (...)، وهكذا فإن الحلم، باعتباره تعبيرا عن رغبة، قائم بين انعطاف المعنى وانعطاف التأثير».

إن العمل الأدبي يوجد بدوره عند تقاطع المعنى والتأثير، غير أنه ينبغي التأكيد، في هذا الصدد، على أنه من فصيلة القوة التي تولّده، وذلك بنفس القيمة التي هو عليها، أي «إوالية وقائية» تنتسب إلى الوازع الذي يحرّكها. وإذا كان العمل الأدبي يروي فقط، عن طريق لغة ذات سنن، وازعا كبيرا وقديماً، فإن البلاغة قد تكون كافية لأن تجرده من قناعه. على أن العمل الأدبي ليس مجرد قناع للرغبة، وإنما هو مترتب عليها، ومثلها هو «مآل» للغريزة.

إن علاقة العمل الأدبي بـ «إوالية الوقاية والدفاع» (العقلنة، التسامي، النكوص) تكشف بدقة عن الصعوبات التي يصطدم بها أي تحليل نفسي للأدب قد لايقف عند حدود «مفتاح الأعمال الأدبية». ولنفترض مثلا بأنني ـ كما هو الأمر بالنسبة إلى «البارون كورفو» ـ أرى في عدد لايستهان به من المعاصرين لي مايكفي من المضطهدين الذين يغذون ما قد نتفق على تسميته «الانفصام الذاتي»: إنني إذا عملت على تتبع شرورهم وتحديد مكائدهم ـ مع منحهم

أسماء مستعارة - التي يحركونها ضد شخصيتي المبجلة (التي تصير من منظور التخيّل شخصية البابا أو شخصية ملك)، فإنني وخطابي لانصير خطاب مصاب بالانفصام، بل إنه نفسه خطاب الانفصام. إنه - هذا الخطاب - لايصير صورة يتواضع عليها لصراع التنازع الذي يحركني فقط؛ بل عنصرا لهذا الصراع: إن خطابي هو خطاب انفصامي تبعا لمبدإ أن كل شيء قابل للرّهان.

يرغمنا هذا المثال على الإلحاح على كون العمل الأدبي - كيفما كان - من وجهة النظر التي يتساءل على متونها التحليل النفسي - نظاما من «المشخصات - التشخيصات». وهكذا يتخذ العمل الأدبي مبدئيا تحليلا مضاعفا: تحليل لساني (أو بلاغي، بالتحديد)، وتحليل نفساني، لأن الاكتفاء بمجرد الكشف عن معنى مموّه سيكون موقفا ساذجا على أقل تقدير. نعم: إنه قد يكون لعبة مسلية كتلك اللعبة التي تقوم على أساس الكشف عن الهوية «الفعلية» لدوق «غيرمانت» في رواية «م. بروست»؛ غير أنها لعبة يضيع منها ماهو جوهري لسببين على الأقل:

- الأول هو أن الحلم لايختزل إلى معناه المموّه، وعندما يكتب «بول ڤاليري» «هذا السقف الهادئ»؛ فإنه لايحدّثنا فقط عن البحر في مدينة «سيت» الفرنسية. وإذا كنت ذات ليلة سأحمل مظلة لأن المطر كان يهطل في حلمي، فإنني لا أحمل قضيبي يلتصب فقط. كما أن «إ. أ. بو»، عندما يترك أبطاله يضيعون في البحر المتجمّد، فإنه لايحلم بأمّه الميتة فقط: إن النص يعود - في أغلب الأحيان وفي أصله دائما - إلى تعدد المعنى (أو كما يقول الشاعر: «إن أبيات شعري لها من المعنى ما يقدّر لها) . فالنص يكتب في «لغة متعددة» (حسب رولان بارت)، تتطلب من المؤوّل خطابا متعدد الأصوات.

- الثاني هو أنه حتى عندما يكون اللاوعي مبنيّنا (حسب جاك لاكان)، فإن المضمون الأدبي مغلف بالطاقة الغريزية ذات التوجّه الجنسي: إنه أشبه مايكون بالبقايا الرسوبية. وقد ذكّر «ليوتار» - خلافا للاكان - بأن «عمل الحلم لايفكّر». ربما قد يكون في هذا نوع من المغالاة، غير أنه ينبغي ألا ننسى أن مفهوم الوعي/ اللاوعي، حتى عندما يقصى من سياق العلاج، هو قبل كل شيء، مفهوم محوري ودينامي؛ وإلا كيف نفسّر أن المضامين اللاواعية التي يرغب «لاكان» أن يجعلنا نعدّها كلمات هي مضامين تسعى إلى العودة داخل الوعي؟

يضطلع العمل الأدبي - من منظور دينامية الصراعات - بوظائف متباينة، منها وظيفة التعويض ووظيفة التطهير. وقد نقول إن هذه الوظائف، ربما، لاتهم الناقد الأدبي، وإنها مهمة عالم النفس. بالفعل، فإذا كان هناك عاشق خاب أمله سينخرط في جيش أجنبي عوض أن يسكب وجعه في قصائد شجية، فإن الناقد لاشيء لديه قد يدلي به عن سلوك هذا العاشق. إن الناقد بإمكانه أن يصرف النظر عن ذلك ويبحث عن الظروف التي دفعت هذا الإنسان أو ذاك إلى الكتابة وليس إلى الاحتراب، غير أنه، عندما نباشر المسألة بهذه الطريقة، لايزيد الناقد على حصر مجال رغبته فقط هي التي تجعله مجالا

عازلا بشكل تعسفي. ويمكن القول بأنه «يحلم» بالمعنى الذي يشي به الحلم أمنية عندما يتخذ ذلك هدفا بهذا الصدد. وكي نتأكد من ذلك، يكفي أن نقرأ، على سبيل المثال، مقطعا من الرسالة التي بعثها «فرانز كافكا» إلى أبيه:

«إنك أنت هو المقصود في كل مايحصل لي عندما يحدث أن أكتب. ما الذي أفعله غير أن أريق توجعاتي التي لم أستطع في السابق أن أذرفها في حضنك؟».

هل سيقال بأن هذا الاعتراف لا علاقة له بمعنى العمل الأدبي، وأن الناقد بإمكانه أن يستغني عنه كمعنى خارج اللفظ (معنى ظاهري)؟

إن «كافكا» يقول لنا بالفعل ماذا كان «يفعل»، غير أنه - هكذا وتحديدا - يذكّرنا بأن الكتابة مصدرها «الفعل» بقدر ما تزول إلى «القول»، ويحيطنا علما بالمعنى الذي ينبغي أن يخلع على مايكتبه؛ وهذا أشبه مايكون بالالتفات بالمعنى البلاغي. فأعمال «كافكا» كلها مكتوبة عن طريق الإسناد إلى أسلوب الدعاء والتمني والرجاء: إن رواية «القصر» ورواية «المحاكمة» ليستا روايتين فحسب، وإنما هما التماسات وطلبات حبٍّ تندرج داخل حوار يترك فيها أحد المتخاطبين غيره يتحدث كما هو الأمر خارج علاج تحليلي - نفسي. وهكذا فروايات «كافكا» تعود في أصلها، إلى حد ما، إلى الجنس الأدبي الذي يشبه أدب الرسائل الإخوانية ولايترك هذا خيارا للناقد أن يكون مطالبا بأن يتخذ موقفا.

ليس للكتابة سوى وظيفتي التأسّي والتأطير، بل يمكن أن تتخذ وظيفة أخرى هي التصعيد وصياغة نوع من الموقف الذي يراعي الحدود ويشبه الأعراض، ثم وظيفة جعل المؤلف يتعود على «تجرع السم» إلى حدّ المناعة. الكتابة - أكثر من ذلك - يمكن أن تتخذ قيمتها من حيث هي عملية تحويل علاجي وتطبيب. وقد أوضح «جان دولاي» مثلا بأن «أندري جيد» كان مرغما على جعل «أندري ولتر» يموت لإنقاذ توازنه الخاص. ولم يكشف، بهذه الطريقة، بوضوح عن مظهر ما من مظاهر شخصية «جيد»، وإنما فسر أيضا مآل عمل أدبي يستند إلى التخيل.

صحيح أن «دولاي» عمل في ظل ظروف ذات شروط لاتتكرر، وكل الأعمال النقدية النفسية ليست بنفس قيمة دراسته حول «جيد»، لأن الوثائق التي يمكن أن تعين على تذوّق وظيفة العمل الأدبي في سياقه الغريزي - الانفعالي وثائق جدّ نادرة في الغالب أو غامضة كي يستطيع الناقد تجاوز مستوى الأماكن المشتركة بين الجميع. فالمؤلف حاضر بالنسبة إلينا من خلال أعماله قبل كل شيء، أما فيما يتعلق بطفولته التي عاشها، فعلينا أن نتخيلها دائما انطلاقا من النموذج المعياري للطفل الذي يقوم بدور يريد أن يصبح فيه «أوديب»، «أوريست»، أو «بروميثيوس» دون أن يعلم ما الذي يفعله، وهذا يعني أن التحليل النفسي للأدب يستند إلى الميثولوجيا. ومهما كان من قول «دولاي»، فإن «جيد» كان بإمكانه أن ينجو دون أن يضحي بأناه الآخر و«الأدبي». وهكذا لن نعلم أي شيء عن هذه الأنا الغيرية، غير أن تأويل ذلك قد يعود إلى تأويل العمل الأدبي لدى

«جيد» وتأويل حياته، ثم تأويل العمل داخل حياته، وهو الأمر الذي يمكن التسليم به وبانسجامه.

إن لكل ناقد من أمثال «دولاي» و«بودوان» و«فيرناندیز» و«ماري بونابارت» و«ش. مورون» - لنذكر بعض أفضل النقاد النفسيين - طريقته في الإحاطة بالظاهرة الأدبية، وجميعهم يطمحون إلى بلورة خلاصة قبْلية على أساس من «انعطاف المعنى وتأثيره» الذي قد تبدو، من خلاله، أعمال المؤلف وحياته كما لو كانت مغامرات متوازية لاتنفصل. كما أن أي نقد تحليلي - نفسي، مهما كان نزوعه الخاص، يضع على عاتقه طموح إعادة الاعتبار إلى العمل الأدبي وحياة صاحبه، وإن كان ذلك على ضوء التمركز على الذات المتبع حسب الأهواء. أما الحياة والمآل اللذان يرتبط بهما ذلك المنحنى، فلن تكون لهما سوى قيمة المطابقة، وتلك هي حالة أبحاث «ج. بلومان - نويل» التي تقف عند حدّ القيام بـ «ملامسة» لاوعي النص، غير أن لاوعي النص ذاته، الذي ليس لاشعور أحد بعينه، يحيل مرة أخرى إلى الغرائز التي تكون على وشك التحقق الرمزي. ويصادف النقد التحليلي - النفسي، بهذه الطريقة وبالضرورة، صعوبة هي فدية طموحه في نفس الوقت، فهو لايملك «آلة قياس ديناميية» «باشلار» التي تسمح له بإثبات جرد غريزي للمؤلف الذي سيكتب، وهذا يعني أن العلائق القائمة بين العمل الأدبي وأي مآل له هي علائق محتملة بشكل ما في بعض أجزائها، وحتى إذا لم يكن هناك - (حسب فرويد) - صدفة نفسية فلا شيء يثبت أن التحليل النفسي بإمكانه دائما أن يحدد هوية الضرورة التي ستفرض نفسها على المؤلف وهو على عتبة عمله الأدبي، وهذا بأقل مما يمكن - إيمانا بمبدإ تعدد المعنى - عندما يحيل العمل الأدبي إلى «التضافر» أي تحديد السلوك بعدة عوامل.

إن الاعتقاد بهذا التضافر - عندما يتعلق الأمر بأعمال أدبية أو أفعال - يجنح إلى التساهل في مجال النقد؛ إذ يتضمن - بالإضافة إلى ماسبق - فكرة أن التحليل النفسي يقترح نوعا من صيغة استعمال للعمل الأدبي؛ فالتحليل النفسي - بخلاف رأي شائع بين الناس يسمح لخصومه بالنيل من المحلل النفسي باعتباره مغامرا - لا يفسر ماكان المؤلف يريد قوله، وإنما يقترح صيغة للقراءة، أو إعادة القراءة، فيتحول المحلل النفسي بذلك، إلى قارئ أكثر منه مؤلفا أو «المؤلف».

إن بعض المحللين النفسانيين الذين يصابون بالتخشب (أو التصلب) أمام أعمال «فرويد» يتصوّرون كما لو كان الكاتب مستلقيا عند أرجلهم، فيتناسون بذلك تنبيهات معلمهم الموجه. فالنص - بمعنى ما - لايقبل التحليل النفسي، وذلك لأنه «تحليل ذاتي» أصلا، وعلى التحليل النفسي أن يقدم نفسه كقراءة «من الدرجة الثالثة»؛ ليس فقط على المستوى النصي، لأنه يتجاوز النص، وليس فقط كتحليل بيوغرافي، لأنه يتجاوز أحداث ووقائع السيرة الذاتية ليثير نوعا من الوجود الذي يحلم به المؤلف أو يعيد إثارته (ولست أدري من سيتخذ هذا الموقف؟).

نستطيع أن نقرأ رواية «البحث عن الزمن الضائع» بعين «ميلاني كلاين» الثاقبة، وذلك عن طريق التأكيد على استيهامات التعويض التي يحركها النص. وقد نمنح ملامح «بروست» ـ من بين السطور ـ ساعيا إلى رتق «الأشياء الجيدة» التي تناثرت (والتي يمكن عدّها نموذجا أصلياء حسب (كلاين)، دون شك، حسب (بروست)، هو نموذج ثدي الأمّ)، أو نمنحها ملامح مركب ـ سعيا إلى الخلاص ـ صورة الأم الضائعة منه : إنها قراءة تبدو مقبولة في نظر أي كان، يعرف صعوبة قطع الحبل السري بالفعل، غير أن ادعاء مثل هذه القراءة واعتبارها بمثابة قراءة تقوم على مبادئ يقود إلى إلقاء نظرة خادعة على العمل الأدبي؛ ذلك أن رواية «بروست» تحتوي أيضا بذرات تأويل مخالف قد يهم بحسبه ـ داخل «عمل ندبة» ـ قتل من نحبهم مرة أخرى.

هل ينبغي أن نضيف إلى كل هذا أن التأويل ـ شأنه في ذلك شأن التحليل النفسي ذاته ـ لا نهاية له مبدئيا؟ إننا نقول مبدئيًا، وليس فقط بحسب احتمالات الإجراء النقدي. فالتحليل النفسي ـ كيفما كان مقترحه ـ للعمل الأدبي يصادف دائما فخاخ تعدّد المعنى والتضافر. وهكذا ينبغي ألا ينسينا ذلك، على الأقل، أنه لاتوجد قراءة بريئة أو نهائية؛ والحتمية الوحيدة التي يمكن أن نستحضرها هنا هي تلك التي تتخذ مظاهر سببية دائرية تنفي هذه الحتمية في نفس الوقت الذي تقر (تعترف) بها.

إن المحللين النفسيين للأدب ـ باعتبارهم محللين «قليلي الخبرة» (كما يقول مهلمان) ـ هم أولا وقبل كل شيء محللون نفسيون للقراءة سواء قبلوا بذلك أم لم يقبلوا. فهم يمارسون أصلا ـ من خلال العلاقة الخاصة التي يقيمونها مع العمل الأدبي ـ نوعا من التحليل الذاتي الذي يساعدوننا به على ممارسة قراءة للعمل كما لو كان مادة «عبر مرجعية»، ونفعل ذلك بدورنا معتمدين فيه على نفس الموقف، وسيكونون أكثر حظا لو أنهم، بالإضافة إلى ذلك، وعن طريق نوع من «التحويل المضاد»، ألحوا ـ يلحون على جعل العمل الأدبي يفصح عن بعض خباياه (خفاياه) أكثر.

2. تاشلار : من التحليل النفسي البدني إلى ظاهراتية التخيل

لقد حاول (باشلار) في أبحاثه حول التخيل البدني أن يعيد أصول الحلم الشعري إلى قانون ليس قانونا بالفعل. وقد يكون من اللائق والمستحب في نفس الآن اكتشاف أن كل شاعر ـ (مثل يو) ـ ذو وفاء جريء لأحد العناصر الكونية القديمة، غير أن العناصر (الأربعة)، بل حتى توليفاتها، تقل أهميتها عن الطريقة التي تعالج بها. فالتخيل المادي بهذا الشكل ثانوي (تابع) بالنسبة إلى التخيل الدينامي الذي يجعل الشاعر كائنا «في حالة مبدع مطلق» كما يقول «نوفاليس».

إن الأفعى، مثلا، قد تكون أحيانا ذات قيمة قضيبية (فرويد) أو أرضية (باشلار)، لكن هاتين القيمتين قد تصبحان باطلتين متى صارت الأفعى عاملا حيوانيا ـ أو فاعلا ـ لفعل الاحتضان (باشلار 1988 ، ص 270)، أو

صارت في بيت شعري - لدى «فريتو» - أصلا للنهار. إن التخيل الشعري في الظاهراتية التي انتهى إليها «باشلار» يتغلب على المادة في النهاية، وعلى الناقد أن يحل محل مايتخيله الشاعر، ولايتعلق الأمر بتفسير كيف أن الشاعر كان يقتات من تجربة مفضلة لديه مع الطبيعة المشكّلة، بل مع الطبيعة باعتبارها عنصرا مكونا. فالنص - كما في التحليل النفسي - هو ما قبل نص؛ إلا أن «باشلار» لايجدُ في البحث عن نص ثان يتدرج داخل بلاغة الرغبة، وعندئذ يصير النص - منطقياً - نصاً سابقا عن النص المعطى : إن «باشلار» - على العكس من ذلك - يجنح بكيفية ما إلى استمالة معنى جديد لايستطيع أي تحليل استعادي أن يضمنه.

لقد التزم النقد النفسي بأن يتواضع بعض الوقت، واكتفى بالتواري خلف العبقرية، وجاء «باشلار» فألزمه الإعلاء من شأنه، وذلك بأن جعل كل الذين هم مدينون له - مثل «ج. ب. ريتشارد» - تفضل لديهم طريقة وحيدة للإعفاء من دينهم في حقه - هي متابعة عملهم بنوع من عدم الانضباط للحصول على عفوه الخاص عن طريق جعل التحليل والاستخلاص يجتمعان من خلال احتفاء بالتخيل وهو يتحقق بالفعل. وإذا كان لنا أن نحتفظ بتعليمة صالحة للاستعمال مما تخلفه لنا أعمال «باشلار»، تطمئن المتمدرس المولع باليقين المطلق، فإننا قد نلزمه بالتخيل، التخيل دون توقف ودون انخداع. فالموضوعية التي يطالب بها النقد غالبا أو يسخر منها لاتوجد في نهاية المغامرة النقدية وإنما قد تكون مكسبا لمبنا كما يحيل إلى ذلك «باشلار» في كتابه شعرية الفضاء، أي الشعور بالسعادة في العالم، عوض الإحساس بالعزلة والنفي.

إن نقد «باشلار» يقحم «خلاقية» للوعي الحالم، فهو يؤكد في اللحظة الأولى كيف يتجذر العمل الأدبي، وكيف ينطلق أو يظل ثابتا داخل المادة المتخيلة، غير أنها تظل خلاقية متعالية بالنسبة إلى الليبيدو ولدى المحللين النفسانيين، ويصير التخيل داخل ذلك بدوره متعاليا بشكل خاص كما لو كان وظيفة قبْلية تتحكم في التجربة عوض أن تترتب عنها. ومنذئذ تتكشف «خلاصة نفسية» تجمع بين ماهو متباين مع المعطى المتأثر بوحدة المشروع الإبداعي. كتب «بودلير»:

«يا لكثرة ماتتناثر من حلْية،
تنام مغطاة،
في الظلمات والنسيان،
بعيدا عن المعاول والرجّات...»

قليلة هي الأبيات الشعرية التي تمتلك نكهة تحليلية - نفسية بمثل هذه القوة. بالإضافة إلى هذا: إنها أبيات تنسجم انسجاما تاماً مع «أحلام الغفوة» التي يدعو «باشلار» إلى القيام بها من تحت الأرض، ومن تحت علامة الحنين، غير أنها، من جانب آخر، تخفي قدرة لانظير لها من اليقظة التي يجعلنا النقد الباشلاري متيقظين لها بالتحديد؛ لأن هدف نقد «باشلار»، في نهاية الأمر، ليس أن يساعدنا فقط على اختزال العمل الأدبي إلى عناصره، بل أكثر من ذلك، إظهاره ومتابعة نضجه رفقة «وعي جديد بالإبداع»، كما يقول هو ذاته.

1.3 تمهيد للتوجّه اللاكاني

كان الأدب لأمد طويل مجالا للتحليل النفسي أكثر من غيره، ويأتي «لاكان» فيطرح هذا الاستعمال للنقاش متسائلا بصدده في كتابه كتابات (سوي، 1966): «إن التحليل النفسي لايطبق بالمعنى الدقيق إلا كعلاج، وبالتالي كعلاج لكائن يتكلم ويسمع». وإذا أردنا أن نقيس مقصد النقد لدى «جاك لاكان» تجاه القراءات التي تعود في أصلها إلى هذا النوع من الإجراء، فإنه ينبغي أن نذكر بالوسائل والغايات (الأهداف). بدءا: إن هذه التأويلات ـ تأويلات التحليل النفسي للأدب ـ لاتهتم كثيرا بصنعة العمل المدروس. بعبارة أخرى: لاتهتم بطريقة الأداء الفني فيه، وتقلل من شأن ذلك لصالح دلالة لا واعية يفترض تحديدها. تفترض، لأن لاشيء يمكن أن يقيس أحقية القفزة التأويلية التي تنجز لصالح استخلاص هذه الدلالة اللاواعية، وهنا يسقط في الزلل ذلك «التحليل النفسي الذي ينسب التقنية المعلنة لدى مؤلف ما إلى عصاب ما، النذالة مثلا، ويجعل ذلك مسببا في (...) الإواليات التي تكوّن النظام اللاواعي لهذه النذالة، أي الحماقة» (ج. لاكان، 1975، ص 95/94): يتعلق الأمر هنا إجمالا بإجراء شبيه بالإجراء الذي يقوم على أساس استخلاص سمات مميزة لعامل ممثل من الشخوص التي يقوم بأدوارها على خشبة المسرح. إن على المحلل ـ أمام الكتاب كما في المسرح ـ أن يتموضع بالنسبة إلى المشهد المقدم أو المكتوب، وليس في الخلف، وعليه أن يستفهم حول تأثيرات الحقيقة التي يحس بها، ولايمكن أن يعدّ الموقف المسمى، تحليلياً، موقفا صالحا إلا متى شكل جوابا على طلب سلفا؛ كما لايمكن عدّه إجرائياً إلا عن طريق الجهاز التحليلي ذاته، أي حالة العلاج، وهو الجهاز الذي يمنح نقل ذلك فرصة التشكل حتى يمحي بكيفية أفضل. إن التحويل ـ الذي هو تحويل خاص كل مرة ـ هو الذي ينظم التأويل، ولاتأويل يفيد خارج وجود المحلِّل والمحلَّل، ودون اهتداء من لدن المحلَّل للأماكن التي يحتلها التحويل داخل خطاب المعالج، وأي عرض، في حالته الخاصة لايمكن أن يعالج، وإنما يكون كذلك في حالة سطر على عنوان محلل نفساني: ألا يمكن أن نتخيل تحليلا نفسياً عن طريق المراسلة؟

إن النقطة الأخرى التي ستغذي النقد الذي وضعه «جاك لاكان» للتحليل النفسي التطبيقي هي التالية: إن التأويل التحليلي، حتى عندما يباشر عمله في إطار ماهو ملائم له، لايعود بالنسبة إلى المحلّل إلى استخلاص هذه الدلالة أو تلك، بالنسبة إلى المعالج، باعتبارها مفتاحا لعصابه. وقد اهتدى «س. فرويد» ـ في بداية مهنته كمبتكر للتحليل النفسي ـ إلى أن التفسير، أي تفسير، وإن كان دقيقا، عندما يقدم للمعالج، يضاعف في أغلب الأحيان من الأعراض التي جاء يستشير من أجلها. أما القراءات «التحليلية ـ النفسية» للأدب، فقد كان الهدف منها بناء وحدة دالة تأخذ بعين الاعتبار الرؤية إلى العالم كرؤية لا واعية يشهد بها عمل أدبي ما لمؤلف (ما)؛ بينما نجد في التحليل النفسي أن اللحظة الأولى لبناء العالم الدال، والتي تهدف إلى اختراقه وإلى انطلاقه انطلاقا محصلا للذات

التي تشكو منه، هي نوع من الانفكاك. وفي هذا الاتجاه يكون تأويل المحلل قائما، (حسب جاك لاكان)، داخل التقطعات والتوقفات التي تجري على مستوى خطاب المعالج أكثر من وروده في صورة فرص للدلالات، وإن كانت ـ حتى ـ دلالات مقنّعة: إن فائدة هذا الموقف هي أنها تسمح بأن يعيد التأويل ـ كقطيعة بدون مضمون دلالي ـ نموذج الزمن الذاتي دون أن يحرم خطاب الذات حصته في استحالة القول.

هناك عدة أعمال ذات فرضيات ومناهج تواصل انتسابها إلى التحليل النفسي «التطبيقي» وتتحايل حول إحراجين دون أن تتمكن، رغم ذلك، من إلغائهما: الأول يتعلق بالتحويل والتأويل، والثاني يتعلق ببناء الدلالة كما سندرسهما هنا. وهناك تيار عام من تيارات النقد الأدبي راهنا يسلم مبدئيا بأن قراءته ـ طبقا للعمل الأدبي الذي يدرس ـ لاتتعدى أن تكون اصطناعا لايسمح بتخمين المقاصد، بما في ذلك المقاصد المعلومة أو النصف معترف بها من لدن المؤلف، وهو تيار يعترف بمدى مايذهب إليه تشخيص ذلك من افتعال لجزء كبير من العبْر مرجعية للقراءة، مثل حالة «لوسيت فيناس» في دراسة «مالارميه» (صخب إيريس ـ فلاماريون. باريس ـ 1978). إن الناقد ـ وهو يقلب الأدوار ـ يترك مكانه كسيد محلل مزعوم ليحل محل المحلَّل ـ الفنّ الذي يشغله عمل أدبي يستفهمه، فيعمد بذلك، خوفا من اختزال الغيرية الخاصة بالعمل الأدبي عن طريق المكتوب الموضوع أمامه، ويحرك، وهو يبدل المواقف عبر مرجعية، عمل اللاوعي، لاوعيه الخاص، ويقبل تجريب العمل الأدبي دون أن يحمِّله دلالته في القلب. ولما كان أي كتاب ـ في تصور كاتب ـ بإمكانه أن يحدث تأثيرات شبيهة بتلك التي يحق انتظارها من تحليل نفسي، فلماذا لايكون الأمر كذلك بالنسبة إلى الناقد؟ خاصة وأننا نعثر ـ بالمناسبة ـ على كتابات رائعة متى تضمنت الشخص الذي يوقعها، فإنها ستمس محركات الأسلوب المدروس، مهما بلغت صعوبتها؟ غير أن السؤال الذي يظل معلقا متى كانت للدراسة طموحات علمية هو: عن أي رغبة، وعن رغبة من، تعبر النتائج المحصلة؟

إن التحليل النفسي التطبيقي للأدب ـ سواء ذهب إلى الاعتقاد بأنه يمتلك مفتاح الدلالة اللاواعية للعمل الأدبي لدى كاتب ما؛ أو عدّ نفسه بصفة واضحة جدا بناءً يكشف عن طريق دراسة العمل الأدبي عن جزء من رغبة الناقد ومواقفه النقدية ـ لايوجد في شروط مناسبة للكشف أو لإنتاج النواة اللاواعية التي تسبق الإبداع. وأفضل هذه القراءات ـ نتيجة صرامة إجرائها ـ تكشف لحسن الحظ عن هذا العمل أو ذاك وتضيئه، وفي هذه الحالة يصير التحليل النفسي أداة ثقافية بنفس قيمة علم الإناسة (الأنثربولوجيا) والبنيوية والفلسفة وعلم الجمال، وهي التي تقوم بتقطيع المعنى والاختزال العقلاني الذي له قيمته في نظر النقد الأدبي، وبهذا لاتفيد التحليل النفسي اللاكاني في أي شيء بل لاتفيد حتى المؤلف. ويلتقي كل من «س. فرويد» و«ج. لاكان» في هذا المضمار ليذهبا إلى القول بأن الفنان ـ عن طريق إبداعه ـ يعرف دون تحليل نفسي مايلقّنه هذا الأخير

من تعاليم؛ أبعد من ذلك «يعرف الشعراء والروائيون - (يقول فرويد) - أمورا لا حصر لها بين السماء والأرض، ولايمكن لحكمتنا المدرسية أن تحلم بهذه الأمور» (فرويد - الأحلام والهذيان في رواية غراديفا - غاليمار - باريس 1971)، ونهتدي في هذا الصدد إلى صدى رد «هاملت» على «هوراسيو»: «لاتوجد ياهوراسيو أمور في السماء وفوق الأرض غير ماتحتويه فلسفتنا». أما «ج. لاكان» فيقول: «إن المكسب الوحيد لأي محلل نفساني هو أن يتذكر مع «فرويد»، وله الحق في أن يستخلصه من موقفه، أن الفنان يسبقه في مجال مايقوم به، وليس من حق عالم النفس أن يقوم بهذا الدور حيث يمهد له الفنان الطريق» (جاك لاكان - 1975 - ص 94 - ص95). وسيعمل «لاكان» فيمابعد على تأييد فكرة أن «جيمس جويس» لم يستفد أي شيء من القيام تفسي عندما يقول: «فقد سار إلى هدفه دون التواء وأفضل مما يمكن أن ينتظر من تحليل نفسي إلى غايته».

2.3 عن استعمال آخر للتحليل النفسي والأدب

إن تصريحات «ج. لاكان» الصارمة التي تتعلق بالتحليل النفسي التطبيقي للأدب لم تمنعه، على امتداد تدريسه، أن يعالج الأدب، غير أن السبل التي سار فيها كانت هي التي يمهدها له الفنان حسب ماقاله هو ذاته وصرّح به، وهذا يقود إلى النتائج التالية: إن التحليل النفسي لايتشكل أولا كأداة لتأويل العمل الأدبي بالمعنى الحرفي، بل العكس من ذلك، فالأدب هو الذي يصير آلة للتمثل والتعميق ومعاينة التصورات التي تقيم التجربة التحليلية النفسية. وقريبا من هذه المحصّلة نجد أن الأدب لايستعمل هنا لخدمة العلم الذي تدْرس بفضله - مع تجاهل خصوصية ماهو مكتوب - بنية اللغة أو تاريخ عصر من العصور، وتلك مايمكن تبريره من وجهة نظر اللساني والمؤرخ. إن الأدب قد يخلع على نفسه صفة أنه أداة عن طريق مشروع يتابع الأسئلة ذاتها التي عدّها الكتّاب دائما عبر الأزمنة أسئلتهم الخاصة. والأعمال الأدبية، كما يفكر «لاكان» في ذلك، هي ذاتها تركيبات (أبنية) تحليلية، ولذلك فإن التحليل النفسي لاينطبق عليها. ولهذا كتب «لاكان» بصدد مسرحية هاملت:

«إننا لانواجه لاوعي الشاعر وإن كانت بعض الآثار العفوية في عمله الفني وبعض عناصر الهفوة والعناصر الرمزية الخاصة به وغير المدركة من طرفه تشهد على حضوره، ولايهمنا إعتراف متطاير، وإنما مجموع العمل، أي تمفصله وآلياته ومنطلقاته صراحة. فهي التي تمنحه العمق وتقيم تراتب المراتب داخل مايمكن أن يجد فيه البعد الخاص بالذاتية البشرية، أي الرغبة (...). إن مسرحية هاملت هي بدون شك المسرحية التي تعرض لنا أكثر من غيرها في صورة لغز، غير أن كل مسرحية مستعصية ليست بالضرورة المسرحية الجيدة. ففي مسرحية رديئة ما قد نصادف لاوعيا حاضرا أيضا، بل إنه قد يكون حاضرا أكثر من حضوره في مسرحية جيدة (...). وأن توجد خلف شخصية هاملت مأساة شكسبير الخاصة،

فهذا أمر ثانوي من منظور مايركّب مسرحية هاملت، وهذه هي البنية التي تتحكم في تأثير هاملت».

لقد كان على «لاكان» أن يصوغ من خلال الكثير من دروسه منطق الرغبة متراكبا ومترابطا مع التعليق على المسرحية، ويقترح في نفس الآن تحليلات جاذبة من البناء التركيبي (النحوي) والبلاغي والموضوعاتي لهذا النص المتفرد على أساس من تصوّر تنظير دقيق يطمح إلى الكونية وقابلية التطبيق، ليس على «شكسبير» فحسب، وإنما على كل حالة من حالات التحليل العيادي ذي التوجّه التحليلي النفسي: إن الإيهام الجمالي داخل حقله الخاص الذي يتحدد وفق مبدأ «هذا يبرهن»، يشهد على الإمساك دوما، وبشكل غامض نسبياً، بالذات المتلفظة وبالعالم، ويدعو القارئ إلى تبين البنية والكشف عنها بعبارات أخرى. وإذا كان هناك من تحويل للعمل الأدبي كي يمتلكه القارئ، فإن ذلك يتم عن طريق استدعاء مايشكله ويجعله مقروءاً بنوع من الجدية من حيث بلاغته ومنطقه. ولايمكن لتحويل القارئ العمل الأدبيّ، في مثل هذه الشروط، أن يكون سوى تحويل لعمل يتخلص من قيوده عوض الوقوع في إسار التماهيات والإسقاطات.

إن التحليل الذي نبلوره، انطلاقا من عمل أدبي، لايقوم على أساس الاحتكام إليه للكشف عنه؛ فعمل كاتب ما ودراسة المحلل النفساني يلتقيان حيث يتساءلان معا - بطريقة لاتنفصم - عن النسيج الدال الذي ينحشر فيه مصير الإنسان من جهة، ويحيطان من جهة أخرى بكل مايجد طريقه إلى الحل، استحالة عن التعبير داخل تجربة الكائن المتلفظ، أي حيث تتوقف اللغة. إن الأدب والتحليل النفسي يجعلان خطابيهما يتقاطعان ويلتقيان عند تخوم خندق الواقع الذي يحيطان به في صعوبة وبشكل مختلف، وينبغي لنا أن نحتفظ لهما بالتباين على مستوى طرائقهما، ونحتفظ لهما أيضا بتساوي مواقعهما بهذا الصدد. فإذا كان التحليل النفسي يخطئ الأدب ولايصيبه، وإذا كان يفشل لحسن الحظ في تقديم مفاتيحه، فإنهما معا لايصيبان الموضوع الذي يتسبب في حدوثهما، ومن خلال هذا الخطأ يحدثان مايحدثانه جماليا أو نظريا، ويخلقان ماهو جديد بعبارة أخرى.

لقد استخلص «لاكان» - وهو يستخدم مسرحية أنتيغون لسوفوكل - أطروحته حول الشجاعة والتخلق. أما مسرحية هاملت فيستخلص منها مسألة الرغبة، ويستخلص من ثلاثية «بول كلوديل» «الرهينة» و«الخبز المتعذر» (الصعب، المستعصي) والأب المهان مسألة الموضوع (ج. لاكان. الندوة. الكتاب الثامن. التحويل، لم ينشر). كما يستخلص من الشرفة لجان جونيه مسألة «القضيب». أما مسرحية محل الضيافة لموليير فيستخلص منها مسألة «الأنا»، ويستخلص من المشهد الأول من مسرحية أثالي مسألة «مربط الغرزة» (فرانسوا ريجنو علجوم الإمبراطور. فرويد ولاكان في مواجهة الممثل. ورد في كوارتو. عدد 23)[٣]، وتصير الرسالة المسروقة لـ «إ. أ. بو» إبدالا للتمييز الذي يجبر القيام به بين تصوّر الدال

وتصوّر الرسالة. أما أعمال «أندري جيد» و«جيمس جويس» فهي بالنسبة إليه مناسبة لتعميق نظرية الاستيهام لديه، ونظرية العرض والواقعي أيضا.

إن تصورات «الرمزي» (الذي يغطي نظرية الإمساك بالذات في سلسلة ماهو دال وتوجيه الخطاب) وتصورات «المتخيل» (أي عالم الحدود الذي يرتبط رأسا بصورة الجسد، والاشتمال والانفصال، والسالب والموجب)، ثم تصورات «الواقعي» (استحالة القول) تتحكم كلها في مصدر ومآل توجهات العيادة لدى «لاكان»، وتتحكم في مكانة التصورات الأخرى التي تحتها. فترهين الرسالة والاهتداء إلى الموضوع هما تركيبات (أبنية) - من بين أمور أخرى - سبق أن ظهرت في الثقافة المشتركة، وتوفر المعادل العقلي والمنطقي لمعرفة يمنحها (يلخصها) الأدب عن طريق وسائل جمالية. فقد عزل «لاكان» في «الإجراءات الأولية» لدى «فرويد» ترهين الرسالة والأحلام والأفعال التي لا تتحقق، باعتبارها أعراضا تحدد جدلية الرغبة هي بالنسبة إليه «تشكلات للاوعي»، مبنية على غرار ماهو قابل للتفكيك، أي كما لو كانت لغة إذا صح التعبير. فعندما يشتغل اللاوعي، فإن الرسالة هي التي تباشر عملها كترهين، وتجاذب الفرض واللفظة (الكلمة) - من وجهة النظرهاته - يستدعي وجود محلل للكلمات يمس تأويله «الغطاء الشكلي» للعرض، وهذا ما «كان عليه «لاكان» مع «فرويد» متفقان من أجل تحليل عيادي لتفكيك الرموز» (كوليت هوتير. لاكان والسند الفرويدي. ورد في لان.

المجلة الفرويدية. عدد 6. خريف 82. ص9. وتستوحي هذه الفقرة والفقرتان اللتان تليها هذه المقالة التي تلخصها بوضوح، بل سنحيل إليها باستفادة وانتفاع).

ليس هناك من شيء دال، هذا أكيد، ولذلك فإن قراءة الدال غير كافية للقيام بنوع من الاستشفاء إلى نهايته عندما تتحدث عنه «كعرض» من الأعراض بالمعنى المرضي؛ فالعلاج الوحيد للرغبة، باعتبارها كنائية هارية، سيقود، عوض ذلك إلى جعلها لانهائية. وقد حاول «فرويد» بتصوره لغريزة الموت أن يتجاوز هذه الصعوبة، وانطلق «لاكان» من هذا المأزق الفرويدي ليوضح بأن جدلية الرغبة التي تحددها عملية انعكاس الدال (الأعراض، تشكلات اللاوعي) تتضمن ولاشك اقتصاد اللذة التي يكون مفهوم «الهو» الفرويدي قد أصابها، وهذا يعني أن إدراك العملية التحليلية النفسية - (حسب لاكان) - يفرض إضافة ابتكار منطقي لشيء هو البداية أولا، أو مايطلق عليه «ما أبعد من الرغبة». إن عمل الاستشفاء لايتم بدون هذا الشيء الفعلي الذي ينظم - خارج بلاغة العرض باعتبارها شاهد إثبات على الرغبة - تجاذب المتعة الصامتة للاستيهام، وهذا هو مفهوم الخطاب الذي يهتم لدى «لاكان» بتفاعلات اللاوعي (الوحدة الدالة) مع الهو (أي الشيء).

إذا كان «لاكان» يستجيب للأدب ببلورة تحليل نفسي نظري غير تطبيقي، فإنه، من جانب آخر أيضا، يفسح الطريق في المجال التحليلي الضيق لعيادة غير روائية، وإلى حدود ما جاء به «لاكان»، فإن الحالات التي نشرت

مكتوبة ظلت تصنف الأدب في خانة «الأدب التحليلي النفسي»، فمن سرد الحالات والجانب التحليلي إلى رواية تحليل والجانب المحلل هناك بالفعل مايشبه التتابع؛ أي متوالية جنس أدبي هجين يبحث له عن موقع بين الأدب والخيال العلمي، وقد كان «لاكان» ينعت من يمارس ذلك - ساخرا منهم - «مجانين الأدب».

3.3 إضافات التحليل النفسي إلى النقد الأدبي

عندما نقرأ ماسبق نهتدي إلى أن التحليل النفسي هو الذي ينبغي أن ينصت إلى الأدب الذي سيعينه على تهذيب (نحت) أدواته. لكن، هل نستنتج من هذا أن قيمة المؤلفين ونقاد الأدب تقف عند هذه العتبة من إفادة التحليل النفسي؟ هذا أمر قابل لإعمال النظر، لكن الأكيد هو أنه سيظل هناك دائما كتّاب كبار ستستمر أعمالهم الأدبية في مباغتة العقل الإنساني، رغم كل التأويلات والإيضاحات من كل صنف، ومع ذلك، إذا كانت هذه الأعمال ليست في حاجة إلى التحليل النفسي، فإن الأمر ليس كذلك بالنسبة إلى النظرية وإلى علم الجمال والنقد الأدبيين، ذلك أن التحليل النفسي ذا التوجه اللاكاني يمنح مختلف هذه العلوم، وإن لم يكن ذلك هدفه الأول، مفاهيم تهتم - وتضطلع - بقضايا الأسلوب، وليس كما كان يحدث ونادرا، أي القضايا التي كانت تنال قصب السبق من طرف شعراء من مختلف العصور. أما الكاتب فإنه ليس في حاجة، دون شك، إلى هذه الإبدالات المنحوتة بهذا الشكل، بينما لن يستغني عن ذلك منظّر الأدب الذي يتخذ القراءة مهنة ويعجب بقدر ما يسائل الأعمال الفنية، كما يتساءل بصدد مصائرها (مآلاتها) القائمة فيها. إن عمل «جاك لاكان» يهم أيضا أولئك الذين يكون وكدهم تحديد مجال العلوم الإنسانية ومنحها وضعها الاعتباري. وإذا كان الأدب بمثابة أداة لدى «لاكان»، فإن نصوصه حول الأدب يمكن أن تحتل، بالنسبة إلى كل هذا العالم الصغير، وظيفة مماثلة. على أن الأدب بدوره، وعلى الأقل ذلك الأدب الذي يكتب في عصرنا الثقافي، قد لحقه مالحقه من اكتشاف اللاوعي. فقد غير التحليل النفسي، في البداية، المصير اللاحق لبعض النصوص الأدبية: «من سيقرأ غراديفاالجينسن دون نص «فرويد» حولها؟ (...) غير أننا في العمق إذا بدأنا باعتبار النقد التطبيقي للتحليل النفسي تحصيل حاصل، فذلك لأن هناك أدبا مكتوبا بالاستناد إلى التحليل النفسي سلفا، ونعني به ذلك الأدب الذي يكتب الآن، سواء أراد ذلك أم لم يرده» (ج. أ. ميلر. *أربعة دروس حول التحليل النفسي في علاقته مع الأدب والرياضيات*. 7, 14, 21, 28 مارس 1984 . في إطار دروس سنتي 83-1984) بعنوان استجابات للواقعي[2]، وبمعزل عن معرفة أي مؤلف للتحليل النفسي قدر المستطاع، يكفي وجود هذا التحليل ليتغير الأدب، كما غيّر أصلا بني الإنسان. وهكذا وجد الجيل الثاني من المحللين النفسانيين أنفسهم - نقصد أولئك الذين لم يكونوا يؤولون لحظة بناء أدائهم، كما كان «فرويد» يفعل ذلك، ولكنهم كانوا يتجهون صوب

معطيات مكتسبة في السابق. تقدم لهم على طبق من فضة، من لدن مرضاهم المتعلمين، مثلما كانوا يتهيأون هم أنفسهم لتقديمها لهم. تغيرت الخطابات واستوعبت الثقافة الجديدة الشائعة، وذلك بهدف إضعاف نجاعتها، ورغم ذلك، تتعرض بعض الحشرات، فيما يبدو، لتغييرات تجعلها تقاوم، في وقت لاحق، المبيدات التي أهلكتها في البداية. كان تأويل «فرويد»، من جهته، يشفي، لحظة ابتكاره، وحل أثره المفاجئ محل الاجترار، وصار اللاوعي المنغلق على نفسه يتطلب الجديد كي ينفتح، ودفعت هذه الظاهرة «لاكان» إلى العمل. لقد استحضرنا في السابق، على سبيل المثال، الفصل الذي أقامه، بعد «فرويد»، بين التأويل وتخليص الدلالات الموسومة بـ «الدلالات التحليلية النفسية»، ذلك أن «التحليل النفسي - (يستخلص لاكان) - قد جعل اللاوعي يخبو كي يمارس قراءته له»: اللاوعي سيقع، إذن، تحت تأثير التاريخ، فـ «فرويد» «لم يخترع اللاوعي، وإنما اكتشفه، ثم إن اللاوعي كان موجوداً قبل ذلك، دون أن نعزله في مثل هذه الصورة. وما اخترعه «فرويد»، بصحيح العبارة، هو التحليل النفسي الذي لم يكن موجوداً فيما قبل، التحليل النفسي باعتباره عدة تحتسب عن طريقها اللاوعي وتلمسه بكيفية مقنعة جداً إلى الحد الذي تلحظ معه النتائج في تحولات العيادة». وكان من شأن تأثير اكتشاف «فرويد» للاوعي أن غير موضوعه (مجال بحثه) بمرونة علينا أن نأخذها بعين الاعتبار، فاللاوعي الذي تحدد انطلاقا من (فرويد) يتضمن شرط الإنصات إليه، وفي هذا لا يماثل اللاوعي أي غريزة، أو أي عمق ذاتي أصلي وطبيعي، بل لا صلة له بما قد يكون خزان دلالات مستقرة لاتتغير: إنه يشمل حدة الذهن، نعم، ويشمل أيضا مطايا (أو نداء)، بمعنى أنه يشمل خطايا يسجن فيه المستقبل. وفي هذا الجانب «يشكل المحلل النفسي قسما من تصور اللاوعي الفرويدي (...). أما علاقة التأويل باللاوعي فهي مشروطة بحالة «وضع» الثقافة. هكذا تغير التحليل النفسي لأن أناسا سمعوا به، بينما يتمسك تاريخ اللاوعي بهذا التعلق بالآخر» (ج. أ. ميلر. التحليل النفسي راهنا)[11]. إن تغير وانغلاق اللاوعي، تبعا لتراجع الامتثال له من قبل من «جاءوا بعد فرويد» وتجاهلوا قوانينه، بإمكانهما - التغير والانغلاق - أن يمهدا للحدس اللاكاني للذات المنشطرة بالآخر وللتمييز بين تصور الذات وتصور الأنا.

إن التحليل النفسي لم ينل فقط من حظوة اللاوعي، وإنما جعل الأدب «يخبو»، بل إنه «حرّض على إنتاج أدب - وهو أمر لايردّ - لايقرأ، وهو الأدب الذي جعل وكده، بناء على ذلك، إبطال مفعول التأويل التحليلي النفسي» (ج. أ. ميلر. استجابات الواقعي، سبق ذكره). وهكذا، فالمؤلفون يعولون، راهنا على محللين يؤولون، بعد أن تلقوا تعليمهم في التحليل النفسي، ولم يعودوا يتوجهون إلى نفس القارئ كما سلف وجرت العادة بنفس الإصابة الحاذقة، وهكذا ترتب عن ذلك أن تغير أسلوب الخطاب، وهذا ليس عملاً صالحا دائما، لكنه يمنح الجديد حظه.

إن تجاهل التغييرات التي أحدثها التحليل النفسي للأدب يعني الحكم بعدم فهم العديد من نصوص القرن العشرين. فأحيانا: قد يرى المؤول أن مهمته تنتهي قبل أن يباشرها لما كان النص يحتمل إنتاج تأثيره وتفكيك هذا التأثير بنفسه. والبعض، (من أمثال أ. جيد)، كان يهيئ بنفسه الأوراق الصغيرة والمراسلات للمحلل وكاتب السيرة في المستقبل، إلى حد أن رسائل هؤلاء التي كانت تلقى في النار من طرف مادلين التي كانت تتوصل بها لم تكن تترك «مكان القلب المضطرم سوى ثقب». كلمات أخيرة ثم «الآن كل شيء يشع فيك». إنها قيمة جديدة ترى النور هي قيمة ماتتعذر قراءته، قيمة اللامقروء التي ترغم المفسر على تقديم استقالته أمام الملغز الذي لاتفك رموزه بسهولة «المطلسم». وكان «جويس» يفاخر أمام الملأ بأنه يؤمّن للجامعيين فرصة عمل لأكثر من مائة عام. ويدفعنا «لاكان» إلى ملاحظة أن عمل «جويس» يقدم لقارئه مايجعله يبذل جهدا مضنيا عوض أن يوفر له متعة، على عكس عدة نصوص هي نفسها تستند إلى ألاعيب اللغة، مقابل ذلك يضحك «جويس» شامتا ويكتب مايكتب في نشوة : «من العرض (...) لايقدم (جويس) سوى (....) تجريدات. (...) إنه عرض ما ينطوي على استمالة تعلق أي شيء بلا وعيكم ويشدكم إليه (...). متعة اللغة تلك، الشيء الوحيد الذي يمكن الإمساك به، رغم أنها ليست متعة مشتركة، وهذا هو العرض بعينه قائما أمامكم» (محاضرة جاك لاكان في مدرج جامعة السوربون الكبير. ألقيت بتاريخ 16 من يونيه عام 1975. المناظرة الدولية الخامسة حول جيمس جويس. نشرت في لان (L'âne) . مجلة عدد 6 . ص 3/5) . ويوضح «لاكان» بعد ذلك أن «جويس» كان يعوّض حاجته إلى الوظيفة الأبوية، وعن طريق هذا الفعل كان يوجد لنفسه اسما بين الكتاب ويشتهر ناجيا بذلك من الحمق. تلكم هي الطريق التي يسلكها الأدب ويصل إلى مبتغاه.

أما النقد الأدبي الذي يهتم بالماضي فقد وجد نفسه بدوره يتجدد عن طريق أعمال استلهمت «لاكان». وهكذا، فإن «شارل ملا» يقارب نصوص العصر الوسيط لممارسة تفكيك جنس «أدب الترسّل» (أو أدب «الرسالة»)، وتحديد موقع عودة ثقافة القرون الوسطى إلى الحداثة حسب فهمه لذلك (كتابه بلانشفلور والقديس أو تماثل البقايا. دراسة مقارنة حول أدب القرون الوسيطية. باريس . سوي . 1979): إنه يقارب ثلاثة نصوص ذات طبيعة ومقاصد متمايزة هي:

حكاية الكرال الخرافية لكريتيان دوتروي (القرن الثاني عشر) .

أوكاسان ونيكوليت (مجهول المؤلف من القرن الثالث عشر) .

لعبة الخميلة (أو المخبأ) لآدم دولاهال (نهاية القرن الثالث عشر) .

وكلها نصوص تتحلق. (حسب ش. ملا) - حول مايجعل الأدب «يتمركز»، أي «ماهو انسحاب بالذات مثلما تجد في الإله الخفي» (كتاب لوسيان غولدمان المعروف الذي يناقش فيه تواري الله عن الأعين بالنسبة إلى الرؤية التراجيدية في مسرح راسين. المترجم)، وإن

كانت فكرة التماثل (التناظر) في ذلك هي «شبه» امرأة تتوارى ثم تعود لرد الأشياء إلى مكانها واسترجاعها، لكن في صورة سراب، أو لحظة حسّاسة، سواء كان اسم هذه المرأة بلانشفلور أو نيكوليت أو مروا (بطلات النصوص المذكورة. المترجم). وكان هدف «فرانسو دراكونيتي» في الكتاب الأول (حياة أدب الرسالة في القرون الوسطى. خرافة الكرال. باريس سوي. 1980) هو أن يوضح أن هذا الكرال، كيفما كانت مسحته المسيحية هو «نتاج لغة غموضها مثل غموض لغة الشعر نفسه»، فالكاتب يغترف من نسق بلاغة مقننة (أسماء الأعلام، استشهادات، تدخلات السارد) ليضمن مصداقية سرد يملع أو يؤخر، عن عمد وفي نفس الآن، اكتشاف «عقدة تفكير» المؤلف، وذلك عن طريق تحريف خفي للكتابة.

نفس الناقد سيدرس في مكان آخر (فرانسوا دراكونيتي. المعرفة الإباحية في بلاغة أدب الغزل. باريس . سوي . 1982) نص فلاميكا وجو فروا دريوانييه، وهو عبارة عن نصوص نثرية لشعراء تروبادوريين يمثلون الشعر الغزلي، ويبرهن. في مواجهة الحدود الملتبسة بين الثغرات التي نجمت عن عوادي الزمن، على وجود هؤلاء التروبادور . وتقوده القراءة الرهيفة التي قام بها إلى فهم أهمية مايقدمه شعراء التروبادور من فرجة، عن طريق بياضات النص، لاتتمكن الكتابة من الإفصاح عنها، كما نفهم من «رنين» (صدى) كلمات مثل «فجوة» (TROU, TROUEÛRE) أو «لقية» (TROUVAILLE, TROVEÛRE) في اسم التروبادور أنفسهم. ثم إن «العبارة الواضحة» (TROBAR LEU)، و«العبارة المبهمة» (المستغلقة) TROBAR CLEU ، متشابكة كما هي، تبدو بمثابة حيل فنية تحيط بهذه الفجوة وتحاصرها، فجوة واقعي همّه التعبير الجديد.

ذلك هو «الحب المرهف» (الجذل) الذي سيطلق عليه فيما بعد «المعرفة الشائقة والسارة»، وسيصير فن إيجاد ماهو ثمين طقساً جديدا من الطقوس التي تشق طريق رغبة بلا قرار، بلا إشباع، ضربة ملذة تخرق، تصيب وتقتل. فشعر الغزل يعني قوة الرغبة التي لاتنسى، ويعني أنه لايؤسس إباحيته الشبقية، بل بلاغة جديدة.

هذه الأعمال النقدية وغيرها تشهد، في التوجه اللاكاني، على انشغال توضيح علاقة النصوص بالتاريخ بشكل مغاير. ومن هذا المنظور، لايتعلق الأمر، بالنسبة إلى «لاكان»، بتحديد وضع خطاب ماداخل التاريخ، بقدر مايعني الإحاطة بكيفية انبثاق التاريخ نفسه من داخل صيغة ما لدخول الخطاب إلى ماهو واقعي. إن مايهم «لاكان» في صورة «سقراط» هو أن الخطاب وسيلة (أداة) بحثه عن «الشيء» (عن الموضوع)، وعن حقيقة أخيرة ترتبط بها الفكرة عندما تواجهها (جاك لاكان . التحويل. الندوة الكتاب الثامن)، وهو مايسميه «ج. لاكان» «مكتوبا» (Un écrit) ■

هوامش وتعليقات :

(١) وردت هذه الدراسة في كتاب جماعي مشترك (باللغة الفرنسية) هو:
«مدخل إلى الدراسات الأدبية . مناهج النص»،
تحت إشراف موريس ديلكروا وفرنان هالين.

منشورات ديكرلو. باريس. غومبلو. 1987. 391 صفحة.
وهو كتاب موسوعي ينقسم إلى بابين كبيرين. بعد المدخل. هنا: وصف النص الأدبي، والكتاب النص الأدبي. يشتمل الباب الأول على أقسام هي:
- الحقول النظرية: البويطيقا، البلاغة، السيمياء، التداولية، انفتاح على فنون أخرى.
- مسارات تحليلية: الأسلوبية، الموضوعاتية، التناص، الإحصاء.
- مظاهر نصّية: الأجناس الأدبية، العروض، السرديات، مظاهر التناص.

بينما يشمل القسم الثاني (أو الباب الثاني) ما يلي:
- النص والتاريخ: تحقيق النص، التاريخ الأدبي والأدب المقارن، الأدب وتاريخ الأفكار، الأدب وتاريخ الذهنيات.
- الفردي والمجتمعي: النقد النفسي (ترجمتنا)، النقد السوسيولوجي.
- القراءة: من الهيرمينوتيك إلى التفكيك، نظريات التلقي، سيميولوجية القراءة.

أما أقسام الدراسة التي ترجمناها فقد حررها كل من: فرانسوا بير (F. Piro) من جامعة لييج (Liège) بالنسبة إلى المحور الأول التحليل النفسي والنقد النفسي (من ص 266 إلى ص 275)، والمحور الثاني أيضا باشلار: من التحليل النفسي إلى ظاهراتية التخيل (من ص 276 إلى ص 277). أما المحور الثالث مدخل إلى التوجه اللاكاني فقد كتبه جلبيت ميشو (G. Michaux)، من جامعة لوفان الكاثوليكية. وعنوان الكتاب بالفرنسية هو:

Introduction aux études li Héraires
Méthodes du texte
Sous la direction de Maurice Delcroix
et Femand Hallyn.
Duculot. Paris. Gembloux. 1987

(٢) يتعلق الأمر هنا بفكرة «ضربات الإبرة في الحشوة» التي يستعيرها (لاكان) من فن صانع الأرائك (النجار، صانع الحشايا والفرش) عن طريق الغرز وتحديد موقع مرور الخيوط وشدها، ويفعل (لاكان) ذلك بهدف تحديد وتسمية وتوضيح المواقع التي نقف فيها أو تنتظم شحنة دلالات النص أو الخطاب (انظر الندوة. الكتاب الثالث. الذهانات. ص 303 - ص 304 وأيضا «سبعة دروس حول هاملت». مقالة. صدرت في أورنيكار؟ عدد 24. 1981).

(٣) ألقيت هذه الدروس في قسم العيادة والدراسات المعمقة لقسم التحليل النفسي. جامعة باريس الثامنة.

(٤) محاضرة ألقيت في جامعات نوتردام دولابي. نامور (بلجيكا) بتاريخ 2 مارس 1984.

دراسة

مسرحة النص الروائي المسرواية[1] نموذجًا

د . محمد نجيب التلاوي*

جاءت أسطورة الإله «بروتيه» في الكتاب الأخير من جورجيات «فرجيل» تصف راعي قطعان البحر غير البشرية. إنه عراف ثرثار كثير الهرب، وهو حارس للأشكال الممسوخة، يعرف بحكمته أسرار المصائر لدى البشر والآلهة، إلا أنه لا يبوح بها إلا مرغماً. فهو سريع الإفلات كالماء الذي يشكل عنصره، وخداع كالشعلة. ولسؤال هذا الإله والاستماع إلى كلامه لابد من اللجوء إلى الحيلة، والوقوع فوقه على نحو مفاجئ، وتقييده.. ولكنه لا يتكلم.. وعندما يقيد بالأغلال يتحول بغضب إلى حريق وحيوان وتنين وينبوع! وذلك قبل أن يذعن إلى حاجة الكائن الإنساني الذي يلقي عليه السؤال.

إن الإله «بروتيه» هنا يذكرني بالنص الروائي المحير في نشأته.. المحير في تطوره، لأن النص الروائي لم يثبت على شكل أحادي، فحمل منذ مولده صفة التجدد Novel ، فرفض الأغلال والقيود التي قيدت الشعر والمسرح قبله. والرواية لم تكتف بالتحولات الشكلية المتجددة، وإنما حملت مهمة التعبير عن الإنسان وقضاياه الاجتماعية والنفسية والسلوكية والسياسية والدينية في شكل تحليل نفسي ووصف تصويري وملحمة فلسفية وميتافيزيقية، حتى أصبحت الرواية الحداثية ـ كما يقول أحد النقاد ـ «.. بلا موضوع ولاابتهان وتأليف».[2] «لقد أسلمنا أرفع مطامحنا وقلقنا وشهوتنا في البحث والاكتشاف إلى أدنى الأنواع الأدبية، وإلى أقلها بدائية : السرد الذي يسمح باستمرار بولادة كائن هجين هو تركيب من ثرثرة وصوفية ووثائقية وأدب مسل.. إنه الإله بروتيه».[3]

والرواية الحديثة أصبحت تتبنى وجهة نظر الإنسان وتنازلت عن وجهة نظر الراوي الخالق العارف بكل شيء.. أما الراوي في الرواية الحديثة، فقد تعدد وحمل بتعدده وجهات نظر مختلفة كما نجد في «رواية الأصوات»، أو هو الراوي الذي لايفهم فهما تاما لما يرويه من رمادية الوجود الإنساني. أما المتلقي، فأصبح هو الآخر من الباحثين عن الحقيقة كبحثه عن الحياة، وأصبح جزءا من العملية الإبداعية في ضوء مايردده النقد الحديث (موت المؤلف)، وعليه أن يقدر أن النص الروائي لايمتاح مادته من مصدر شعوري واحد، ومن ثم ينتفي التسلسل الزمني المنطقي الذي كان يساعد على

(*) أستاذ بكلية الآداب، جامعة المنيا.

الإدراج والفهم للحدوتة في الرواية التقليدية.

«لقد صدم الإبداع المخالف للسنن الروائية الناس أول الأمر، واستمال الجمهور بعد ذلك، ثم قبله آخر الأمر جمهور القراء المثقفين. فـ «بروست» لم يعد يصدم أحداً، ويجد «جويس» قراء مشغوفين به»[١].

وفي أدبنا العربي يتعايش الاتجاهان في النص الروائي، فنجد قراء للرواية التقليدية ونجد آخرين للرواية الحداثية لأن الاتجاهين يتعايشان في إنسان القرن العشرين مع الفن الروائي الأقرب تعبيرا عن الإنسان ومجتمع الإنسان في كل مكان في العالم.

إن الرواية فن ملغز لأنه الأكثر اتصالا بالواقع والحقيقة، ومن ثم فهو فن جماهيري، بينما تجد الروائي كفنان مبدع ينزع نحو مغريات الفن المطلق فيجدد في آليات السرد الروائي ومن ثم الشكول الروائية. وهنا تبرز إشكالية المبدع لا إشكالية النص، ذلك أن المبدع يقع مع رغبة التجديد بين مغريات الفن المطلق وإمكانات التجديد الروائي وبين رغبة عامة القراء من محدودي الأفق.

ولقد حاول المنظرون جر الرواية فوق سرير «بروكست» لوضع تعريف محدد لها يقلم أطرافها.. ولكنهم اكتشفوا أن أفضل تعريف للنص الروائي هو التعريف الذي لا يقبل التعريف.. فهو فن متجدد منفتح على الإنسان والحياة والفنون.

وفي النص الروائي تصب الفنون جميعها من مسرح وشعر وموسيقا وقصة قصيرة وتصوير ونحت.. واستعان الروائيون بمعطيات هذه الفنون، فرواية الأصوات رسالة سيمفونية البناء، وقالوا إن الرواية قد أنشأها السرد ومسرحها الحوار، وإن الرواية ارتبطت في نشأتها بالمسرحية فسعت إلى الحدوتة والتجانس.. حتى إنها وقعت فيما وقعت فيه المسرحيات الكلاسية.. وقالوا: «إن «جورج دوهاميل» كان موسيقيا في تأليفه الروائي، وإن روايته «آل باسكيه» هي سوناتة»[٣].

وقال «باختين»: «إن الرواية تسمح بأن تدخل في كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية (قصص/ أشعار/ قصائد/ مقاطع كوميدية) أو خارج أدبية (السلوكيات/ نصوص بلاغية/ دينية/ علمية..)، وإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية النص الروائي..»[١].

والفن الروائي غني بلوحاته اللفظية الواصفة، ولكنها لوحات مفعمة بالحركة في المدى التخيلي للقارئ ومزودة برحيق ودفء الأحاسيس والمشاعر مما يجعلها تنبض بالحياة ولها قدرة تأثيرية فائقة.

وإذا كانت النظرية النقدية الحديثة قد تحولت إلى الشعر لأنه الأكثر غنائية والأقل التصاقا بالواقع الاجتماعي، فإننا وجدنا غنائية الرواية وغنائية القصة القصيرة «وكان من الطبيعي أن تتداخل كل الأنواع مع الشعر.. وكان من الطبيعي أن تجد في النظرية النقدية المعاصرة «بلاغة» النص و«أسلوبية» الرواية والخطاب الروائي، إلى آخر الاصطلاحات التي تركز على الأدب بحسبانه «شعرا» أو بحسبانه ظاهرة لغوية قبل كل شيء»[٢].

«لكن النظرة إلى النصوص الأدبية بحسبانها ظاهرة لغوية لم تذب بعد الفروق النوعية بين الأجناس الأدبية، وإن سمحت بقدر من التقارب الشديد كما نجد في لغة القصة القصيرة ولغة الشعر الغنائي»[٣].

وفي الوقت الذي تستعين فيه الرواية بالفنون الأخرى كالشعر والمسرح والموسيقا فإنها أيضا تتداخل بشكل مباشر مع القصة القصيرة، وهما من أسرة سردية واحدة. وعندما نجد «النوفيلا» (Novelette) ونجد المتواليات القصصية (Short Story Cycle) نشعر بحجم التداخل والتقارب الشديد بين القصة القصيرة والرواية ولاسيما في «المتواليات القصصية».

وإذا كانت الرواية قد أفادت من الفنون وشكلت بتوظيفها لها جزءا مهما من تكوينها وشكلها، فمعنى هذا أنه أصبح على نقاد الرواية مهمة جديدة مزدوجة تتمثل في:

أولا: البحث عن حجم وتأثير الفنون المختلفة في النص الروائي. وهذا ما آليت عليه وسأبدأ. إن شاء الله ـ سلسلة من الدراسات عن حجم تداخل وتأثير الفنون المختلفة في النص الروائي لإبراز حجم الإفادة. وتعد هذه الدراسة (مسرحة النص الروائي) بداية لهذه السلسلة من الدراسات.

آخرا: لابد أن يضيف الناقد إلى تقناته التطبيقية المتصلة بالنصوص الروائية درس فاعلية وتأثير تداخل الأنواع والفنون في النص الروائي للكشف عن مدى قدرة الروائي على استثمار الفنون الأخرى ومدى تطويعها لإثراء تجربته ونصه الروائي، وذلك لتجاوز معطيات الألعاب الشكلية المفرغة الدلالة والفاعلية.

تعلق الفن الروائي بالفن المسرحي في بداياته، ويؤكد المؤرخون ذلك وهم يتفحصون الهجين القصدي للنوع الروائي الحادث. وعندما بدأ المنظرون البحث عن تميز للنوع الجديد كان من الطبيعي أن يلجأ المنظرون إلى أقصر الطرق الساعية لإعلان تميز النوع الروائي الحادث، وذلك بعقد مقارنات بينه وبين الأنواع الأقدم فكانت المقارنات مع المسرحية ومع الملحمة.

ولما كانت المسرحية تعتمد على الحوار والرواية تعتمد على السرد، فقد أعلنت الوسيلة عن الفارق بين النوعين بشكل نظري.. لكن المبدعين أقدموا على النص الروائي ولما يتخلصوا بعد من ظلال البناء المسرحي.. أما نقد الرواية فقد نشأ متعلقا بالنقد المسرحي لسنوات طوال.. حتى بدأ أخيرا في رحلة التميز بالبحث في آليات البناء الروائي والسرد الروائي والخطاب الروائي..

أما مشابهة الرواية بالملحمة فكانت أقوى من مشابهة الرواية بالمسرحية لأن السرد والحوار قد خلقا شكولاً متمايزة.. أما الملحمة والرواية فاختلفا جوهريا في لغتيهما النثرية والشعرية، ولذلك تعددت المشابهة بينهما على نحو ما، حتى برزت الفروق القوية فقالوا: الرواية ملحمة العصر الحديث.

التقارب بين الفنون قد ولد فكرة استفادة الفنون بعضها من بعض وقد راق هذا الأمر أكثر الفنانين في الفنون المختلفة ولاسيما بعد أن استنفد الفنانون محاولات التجديد داخل حدود النوع الواحد.. وبداية من القرن التاسع عشر، بدأ المنظرون والفنانون في الاطلاع والتطلع إلى

الفنون المختلفة سعيا وراء التجديد .. ولفتح آفاق جديدة ومبتكرة. ففكرة الملصقات النصية ـ مثلا ـ قد عرفها الرسامون ونقلها عنهم الشعراء ثم انتقلت إلى الفن الروائي. (راجع رواية: بيروت.. بيروت لصنع الله إبراهيم).

والتقارب بين الفنون السردية كالقصة القصيرة والرواية قد أنتج شكولا ملغزة في تصنيفها كالمتتاليات القصصية أو الرواية القصيرة (النوفيلا).. والأمر نفسه قد حدث بين الرواية والمسرحية، حيث استعان الروائيون بالحوار بشكل موسع طغى على حدود السرد وإذا بنا نجد وليدا في شكل جديد يقع في المسافة الفارقة بين النص المسرحي والنص الروائي، وأعني محاولة «المسرواية» ولها رصيد نصي في أوربا وفي أدبنا العربي الحديث. وقبل الاقتراب من محاولات أدبنا العربي الحديث، نسأل عما إذا كانت «المسرواية» شكلا مسرحيا أم شكلا روائيا؟ أم أنها شكل أدبي مستقل يحمل سمت نوع وليد؟

أتصور أن الإجابة والتحديد لـ «المسرواية» أمر في غاية الصعوبة لأسباب كثيرة أهمها أن «المسرواية» محملة بملامح النص المسرحي ومدعومة برصيد حواري يطغى على الرصيد السردي.. إلا أنها ليست خالصة للحوار، ومن ثم فوجود السرد بأي حجم يعني اقتراب «المسرواية» من النص الروائي وأن المساحة الحوارية تمثل مساحة الإفادة من النص المسرحي.

وصعوبة تحديد نوع «المسرواية» ينبع من ارتباط ذلك بقضية كبرى، وهي قضية الأجناس الأدبية، والتي شهدت بأخرة جدلا طويلا ومفصلا إزاء شكول أدبية عديدة تفرعت عن الأصول الثلاث الكبرى (الملحمي/ الدرامي/ الغنائي). وأعتقد أن تحديد نوع «المسرواية» يتصل بشكل مباشر بهذه القضية والتي أعاد طرحها النقد الحديث بشكل جديد عند مجموعة من النقاد والمنظرين، من أهمهم «جيرار جينيت[٢]/ جاكبسون/ جونه هيرنادي[٢٢]/ نورثروب فراي».. و«هيرنادي» يعترف بتداخل الأنواع ويبحث عن إمكانية تصنيف جديد اعتمادا على «الرؤية والمحاكاة» أو «الرؤية والفعل» والفعل ينتج الصيغ القصصية، والرؤية تنتج الصيغ الغنائية... ويرى أن منظور المؤلف هو المميز لخصوصية النوع وما يتولد عنه.

وأسرع بعض الباحثين إلى وصف «المسرواية» بأنها «شكل أدبي جديد تتعاقب فيه الصيغتان المسرحية والسردية وتتواليان بإخراجهما الطباعي المميز»[٢٣]. وربما ساعدهم على ذلك ما جاء عند مبدعي ونقاد الأدب الفرنسي بخاصة.

وأعتقد أن «المسرواية» شكل روائي وليست نوعا أدبيا جديدا. وأعتقد أن دوافع وجود «المسرواية» في الأدبين الأوربي عامة والعربي بصفة خاصة دوافع واحدة وتتمثل في:

أ ـ المسرواية تمثل مرحلة انتقالية بين فني «المسرح/ الرواية».

ب ـ المسرواية شكل روائي جديد.

أ ـ المسرواية مرحلة انتقالية

من المعروف أن النوع الأدبي في تخلقه

الأولي لا يحمل سمات التميز والتفرد بشكل أساسي إلا بعد المرور عبر بوابات الفنون الأخر السابقة عليه، وهذا أمر شائع في النقلات النوعية بل والموضوعية للفنون المختلفة. فالشعر الجاهلي تعدد بموضوعاته وبنائه في بدايات الإسلام.. وحديثا نجد «إسماعيل عاصم» يكتب نصه المسرحي الباكر «صدق الإخاء» (١٨٩٤) وإذا بالنص المسرحي يأتي محملا بسمات المقامة، تماما كما حدث للنصوص المسرحية العربية الأولى التى خلطت بين الشعر والنثر في النص الواحد. وكذلك وجدنا مسرحية «فرح أنطوان» المعنونة بـ «مصر الجديدة ومصر القديمة» (١٩١٣) وقد جمعت بين فني الرواية والمسرحية على نحو أقرب لفكرة «المسرواية».

وفي أوربا يقولون: «إن إرهاصات المسرواية قد ظهرت عند «ديدرو» فى القرن الثامن عشر»[١٢]. الذي يمثل البدايات الأولى للنص الروائي. ثم توافد الكتاب بعده في القرن التاسع عشر ثم في بدايات القرن العشرين عند «هاردي ثم فلوبير[١٣] ثم جويس[١٤]»، الذين قصدوا قصدا تقديم شكل «المسرواية». وكذلك الأمر في أدبنا العربي، حيث وجدنا محاولة «فرح أنطوان» ومحاولة «إسماعيل عاصم» وهي محاولات عفوية يمكن أن نضيف إليها الأعمال الأولى للحكيم التي تخلص منها.. وكان يمكن أن نرصد فيها المرحلة الانتقالية بين فنين تماما كما وجدنا ذلك في «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي الذي مزج بين الرواية والمقامة، لأن المقامة هي الفن العربي الأسبق فألقى بظلاله الأسلوبية على المحاولات الأولى للرواية والمحاولات الأولى للمسرحية والمحاولات الأولى للقصة القصيرة فيما عرف بـ «القصة المقامية»... ثم وجدنا قصدية التأليف لشكل «المسرواية» بداية بالحكيم في «بنك القلق» ثم محاولة يوسف إدريس «نيويورك ٨٠» فمحاولة لويس عوض «محاكمة إيزيس» وأخيرا محاولة جمال التلاوي «الخروج عن النص».

إذن فالمسرواية جاءت تطورا طبيعيا للانتقال من فن المسرح العريق إلى فن الرواية الوليد في أوربا.. أما بالنسبة لأدبنا العربي فقد جاء المسرح حديثا.. وجاءت الرواية حديثة وكلاهما كان وافدا بشكله الأوربي على فن المقامة المستأثر بالإبداع العربي، فكانت المقامة وسيطا مشتركا اخترق المحاولات الأولى للنص المسرحي «صدق الإخاء» لإسماعيل عاصم والمحاولات الأولى للنص الروائي «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي والمحاولات الأولى للقصة القصيرة مثل محاولات «نصيف اليازجي وأحمد فارس الشدياق» فيما عرف بالقصة المقامية في بدايات النصف الأول من القرن الماضي[١٥].

بينما جاءت مسرحية «فرح أنطوان» في العقد الثاني من القرن العشرين بعد أن تمكنت النصوص المسرحية والروائية تمكنا نسبيا. ثم جاءت مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» جامعة بين السرد والحوار..

أما المحاولات القصدية فبدأها الحكيم سنة ١٩٧٦ عندما كتب «بنك القلق» ثم جاء بعده «يوسف إدريس» عام ١٩٨٠ وكتب «نيويورك ٨٠» وأخيرا نشر للويس عوض محاولته «محاكمة إيزيس» عام ١٩٩٢[١٦].

ومن استطلاع الإرهاصات الأولى لتخلق الفنون الأدبية الحديثة في أدبنا العربي نلاحظ حجم الاختراق الواضح لفن المقامة في البدايات الإبداعية الأولى لـ «الرواية والمسرحية والقصة القصيرة»، وأعتقد أن هذا التمدد المقامي المعروق أمر متوقع في تاريخ الأدب بل وفى تاريخ تولد الأجناس الأدبية التي تقر بحجم الولاء من الفن الوليد للفن السابق عليه في تربة إبداعية ما.. وفن المقامة كان قد تمكن من منطقتنا العربية وتمكنا منه، وجاءت النقلة النوعية لتبني الفنون الأدبية الحديثة (المسرحية/ الرواية/ القصة القصيرة) محملة بسمات فن المقامة من الناحية الأسلوبية بخاصة.

وجاءت القصة القصيرة أكثر تأثرا بفن المقامة من الفنين الآخرين (المسرحية والرواية) ووجدنا «القصة المقامية» التي تدين لفن المقامة أكثر من انتمائها للقصة القصيرة الفنية وكان ذلك عند اليازجي والشدياق[١٣]. وهذا مادفع بعض الباحثين[١٤]. إلى الاعتقاد بأن المقامة نواة أساسية للقصة الفنية..

ثم جاءت الرواية بعد القصة القصيرة في حجم تأثر بداياتها بفن المقامة وكان النص المسرحي أقل الفنون تأثرا بالمقامة لسببين في تصوري. أما الأول فيتمثل في اعتماد المسرح على الحوار بدلا من السرد، والآخر يتمثل في خصوصية الطبيعة الحوارية التي تترفع عن الألفاظ الصعبة والجمل المسجوعة.

إلا أن الأمر المستلفت للنظر هو أن الفن المسرحي طارئ على أدبنا العربي شأنه شأن الفن الروائي. وعلى الرغم من هذا، فإن المسرح قد أثر في الرواية على مستوى الإبداع وعلى مستوى النقد، وهنا يصبح البحث عن السببية أمرا لازما.

أعتقد أن المسرح الذي لم يتمكن من تربتنا ولم نتمكن منه في النصف الثاني من القرن الماضي كانت إرهاصاته وبداياته الضعيفة غير كافية لأن يؤثر في النص الروائي في مطلع القرن العشرين، إلا أن التأثير قد حدث على مستوى الإبداع وعلى مستوى المتابعة النقدية. وتفسير تبعية النقد الروائي للنقد المسرحي من الأمور البدهية التي وقعت في أوربا قبل أدبنا العربي، وذلك لأن نظرية الرواية لم تكتمل ولم تتخلق إلا في وقت متأخر في الوقت الذي تشابهت فيه العناصر البنائية بين المسرح والرواية (الشخوص/ الزمان/ المكان...). وكان النقد المسرحي قد اشتد وقوي وترسخ لأنه قديم قدم كتاب فن الشعر لأرسطو ثم هوراس. أما التأثير على مستوى الإبداع، فأعتقد أنه كان أقل بكثير من تأثير النقد المسرحي في النقد الروائي، وقد تمثل التأثير في غلبة الحوار على السرد في المحاولات الأولى للقصة والرواية (راجع حديث عيسى بن هشام ومحاولات محمد تيمور الباكرة...). والذي شجع على هذا التأثير هو أن تخلق أول نظرية روائية عام ١٨٨٠ كان وفق نسق مسرحي تمتد حتى ثلاثينيات هذا القرن حتى إن «خضوع الرواية لقواعد الفن المسرحي ولمطامح التصوير السيكولوجي والاجتماعي قد تلقى ردا مباشرا عن طريق الرواية الساخرة والانطباعية..

والرواية التي أرادت ما أرادته المسرحية ـ فيما مضى ـ من إيجاد تجانس «باحتمال الوقوع اجتماعيا وسيكولوجيا ومأسويا ، قد وقعت في الافتعال الذي وقعت فيه المسرحية الكلاسيكية»[١٩].

والبعض يفسر تأثير المسرح في الرواية بسبب السرد والسردية التي تسمح للمسرح وغير المسرح من التواجد داخل النص الروائي «..السرد يسمح باستمرار بولادة كائن هجين هو تركيب من سرد وحوار وثرثرة وصوفية ووثائقية وأدب مسل»[٢٠].

وعلى الرغم من استعارة الرواية للتلاحم السيكولوجي من المآسي المسرحية، فإن للرواية فضل السبق نحو الوثائقية الاجتماعية والتاريخية والتي كانت المادة المفضلة لأكثر الروايات حتى بدايات النصف الثاني من هذا القرن، ثم بدأت الرواية البحث عن خاصية الحضور عن طريق الصوت والخطاب والحوار والمنولوج.. وأصبحت الشخصية الروائية حاضرة لدى المتلقي. «إن المزج الماهر للحاضر البصري والصوتي، والماضي المستحضر فقط من خلال نقطة حاضرة قد سمح لنا اتجاه جديد بالإحساس به وهو ماسمي بـ «مدرسة الصوت» أو (الرواية الراديوفونية)»[٢١].

وأعتقد أن رغبة «الحضور» وإلغاء المسافة بين الوجه والقناع للراوي/ المؤلف هي التي أفسحت مجالات عديدة لتداخل الفنون في النص الروائي كمطلب جمالي وأساسي. فالسينما اخترقت بعين الكاميرا النصوص الروائية، فـ «آلن روب جرييه» يحاكي السينما في روايته «السنة الأخيرة في مرنيباد»، و«فرجينيا وولف» تحاول المحاولة نفسها وجاءت ممزوجة بتيار الوعي في محاولاتها الانطباعية عبر الاهتمام بالحياة الداخلية، وفي الرواية العربية نلتقي بمحاولة جيدة تستثمر إمكانات فن السينما مثل رواية «تكوينات الدم والتراب»[٢٢]. وهذه الجمالية الجديدة للسرد الموجز للحاضر من أجل الاستحضار والحضور بدلا من التاريخ والماضي قد دفعت الرواية دفعا جديدا نحو الإفادة من الفنون.

وخاصية الحضور نفسها وجدت أكثر من شكل فني، ومن ذلك محاولة مسْرحة النص الروائي إمعانا في الحضور وإحياء للحدث الروائي، وكان على الشخصية ـ بالحوار أن تفرض نفسها بالصورة الراهنة ـ لا في الماضي القصصي. والحضور لا يعني الوثائقية والمحاكاة الواقعية المسرحة، وإنما الحضور يكتسب فعالية من مساحة الإخراج الفنائي المفعم بالمشاعر الصادقة والرؤى الداخلية العميقة سواء كان الحوار داخليا أو خارجيا.

وأعتقد أن خاصية الحضور هي التي أفسحت المجال لظهور ـ المسكوت عنه ـ كنوع من التهميش الدلالي الجديد للوحدات السردية التي تفسح بدورها المجال للمتلقي المشارك مشاركة إيجابية فعالة داخل وخارج النص الروائي (المروي له/ المروي عليه) وهو ما يهتم به النقد الروائي المعاصر ولاسيما أن الرواية المعاصرة تتبنى وجهة نظر الإنسان (تعدد الأصوات)، وتتنازل عن وجهة نظر الخالق (الراوي العارف بكل شيء في الرواية التقليدية).

ومن هنا كانت النقلة النوعية التي دفعت الروائيين إلى مسْرحة النص الروائي عن وعي فزاد الحوار وقل السرد، وهذا التحول في تصوري ليس ظاهرة لغوية فحسب وإنما هو ظاهرة فنية تشكيلية لاسيما ونحن نتقصى الطبيعة الهجنية للنص الروائي.

إن مسْرحة النص الروائي تقلص دور الراوي والسارد وتحرك الحدث والصراع عبر الحوار لا عبر السرد، وهذا ما نلاحظه في توجه أكثر الروائيين العرب نحو زيادة فاعلية الحوار لزيادة خاصية الحضور ومن ثم مسْرحة الأحداث. وقد قام «وليد نجار»[٢٣] بإحصاء للمشاهد الحوارية عند «نجيب محفوظ»، ونجتزئ ما ذكره بإيجاز عن «القاهرة الجديدة»[٢٤]، حيث نجد ٢٣ مشهدا حواريا ما بين «حوار مجرد/ حوار واصف/ حوار موجز»، وبلغت المشاهد الحوارية في الثلاثية (بين القصرين/ قصر الشوق/ السكرية) مئة وأربعة وثمانين مشهدا حواريا ما بين «حوار مجرد/ موجز/ واصف». وهذا يدل على الرغبة المتزايدة التي وصلت إلى نسبة أعلى في رواياته المتأخرة..

- راجع «ليالي ألف ليلة/ ملحمة الحرافيش- مثلا».

إلا أن الرغبة في المسْرحة كضرورة فنية وشكل فني لم تصل بالرواية حد «المسرواية»، لكن المسْرحة تشير إلى تداخل الفنون بشكل أصبح أساسيا وتجاوز الحلى الأسلوبية أو محاولات التجديد المفرغة الدلالة كالتي ستراها في المحاولة الباكرة للمسرواية عند «توفيق الحكيم»، وكثرة الحوارات عند «نجيب محفوظ» تكشف عن رغبة الالتصاق في الواقع، وعن الرغبة في موثوقية الكلام المتواتر حواريا، وما ينطوي عليه من مشاهد تمسرح الحدث الروائي.

وهذه المسْرحة للنص الروائي لم تأت تطورا عن محاولات «المسرواية»، وإنما جاءت استجابة طبيعية لتفتيق شرنقة السرد التقليدي، وهو أمر يبقي محاولات «المسرواية» القصدية واقعة تحت طائلة التجريب القافز فوق حواجز التطور الطبيعي للنص الروائي، ولعل تباعد السنوات بين المحاولات العربية القليلة في مصر خير شاهد على ذلك، ويدلنا على أن محاولات «المسرواية» القصدية كانت بحثا عن شكل جديد قبل كل شيء ولاسيما عند «توفيق الحكيم». كما سنرى..

وقبل الاقتراب من محاولات «المسرواية»، أود الإشارة إلى نقطة مستلفتة للنظر، وهي أن جذورنا العربية الحكائية قد تمتعت بميزة خلط السرد بالحوار وبشكل يزيد فيه الحوار على حدود السرد، علما بأن قدماءنا لم يكتبوا المسرحية ولم يقتربوا منها، فضلا عن عدم معرفتهم بالرواية الفنية. وأود الإشارة هنا إلى عملين فقط- على سبيل المثال.

أما العمل الأول، فهو الليالي العربية (ألف ليلة وليلة). وقد لاحظت في بحث سابق عن «آليات القص في ألف ليلة وليلة» أن شهرزاد الراوية تختفي لتتيح الفرصة للصوت الثاني والثالث، وتختفي ليسيطر الحوار، وقد جاءت بعض حكايات «الليالي»[٢٥] وقد غلب عليها الحوار غلبة واضحة، ولم يزد السرد عن ظهور «شهرزاد» لتعلن بداية الليلة.. ثم ظهورها

لتعلن عن «إدراك الفجر»[٢٦] . وإذا بدا أمام مسرحة حقيقية لحكايات الليالي ، وهو أمر يفجر استفهامات عديدة تضمها إلى الاستفهامات نفسها التي أثارتها «رسالة الغفران» للمعري .

في «رسالة الغفران» نلتقي بأكثر من محاولة بحثية تحدثنا عن الإمكانات القصصية والأصول الروائية والقدرات الدرامية في «رسالة الغفران» . فالباحث «صفوت الخطيب» يحدثنا عن «الأصول الروائية في رسالة الغفران»[٢٧] ، ثم تأتي «عائشة عبد الرحمن» لتعلن عن الإمكانات الدرامية في «رسالة الغفران» ، و«حسين الواد» يكتب عن «البنية القصصية في الغفران» .

أما عن «صفوت الخطيب» و«حسين الواد» ، فقد ركزا على إمكانات السرد الكائنة في هذا النص التراثي : (رسالة الغفران) . يقول «حسين الواد» : «تبدو الرحلة في ظاهرها النصي مجموعة من المواد الروائية ضم بعضها إلى بعض بواسطة واو العطف .. وإذا الفجائية»[٢٨] . ثم يحدثنا عن وجود راو وأن الأحداث مضغوطة بفعل السرد ، وفسحة المكان سمحت بكثرة التجوال وكثرة المفاجآت ، وابن القارح جاء موضوعا لعملية سردية قام بها راو مجهول يتتبع خطاه ... ويستحيل بدوره إلى راو يقص عليه «العوران الخمسة»[٢٩] .

ونكتفي هنا بإلقاء الضوء على «رسالة الغفران» التي جمعت بين السرد والحوار معا أثار الباحثين ؛ فمنهم من وجد فيها جذور فن القص بطريقة عربية باكرة تعتمد على الاستطراد مثل «حسين الواد» ، ومنهم من رأى فيها جذور الأصول الروائية مثل محاولة «صفوت الخطيب» ، ومنهم من رأى فيها محاولة مسرحية باكرة مثل «عائشة عبد الرحمن» .

أما «حسين الواد» ، فيرى فيها بنية قصصية ويعتمد على الآتي :

أ ـ وجود الراوي .

ب ـ كثرة الوصف عبر السرد .

جـ ـ الرحلة نفسها نص .

د ـ الاستطرادات الممثلة لجملة اعتراضية طويلة .

هـ ـ التنقلات داخل الرحلة حافلة بالتنقلات غير المسببة .

وهذه بعض النصوص المقتبسة من «حسين الواد» التي تؤكد على خاصية البنية القصصية لـ «رسالة الغفران»[٣٠] .

أ ـ «تبدو الرحلة في ظاهرها النصي مجموعة من المواد الروائية ضم بعضها إلى بعض بواسطة «واو العطف وإذا الفجائية» المناسبة للتنقلات والدهشة داخل الجنة ..»[٣١] .

ب ـ «يقوم الراوي في الرحلة بعملين أساسيين يتمثل أحدهما في تتبعه لابن القارح وإيراده كل مايعرض له . ويتمثل الثاني في تفسيره لاستعمالاته اللغوية وفي تحليله مايبدو في الجنة من خوارق»[٣٢] .

جـ ـ « ... ولايمكن أن نذهب إلى إقامة الشبه بين هذا الشكل الروائي التراثي الذي يتحدث فيه الراوي بصيغة المتكلم ، وبين الدراما لمجرد أن الأشخاص في التعبير الدرامي يستعملون صيغة المتكلم ، وأن الراوي الشخص يتحدث بصيغة المتكلم بدوره ؛ فبين مثل هذا الشكل الروائي ،

وبين الشكل الدرامي فروق لايمكن تجاهلها. ومن هذه الفروق أن كل الأشخاص في الدراما يتحدثون بلغة المتكلم في حين أن شخصا واحدا يتكلم بهذه الصيغة في الرواية، ومن هنا نستخرج أن الراوي الشخص ليس مجرد شخص في الرواية لأنه يضطلع بالوظيفة الروائية المتمثلة في سرد ما يحدث له وللأشخاص. وليس هو أيضا مجرد راو لأنه يعيش الأحداث التي يسردها وينتمي إلى زمنيتها الوقائعية»[٣٣].

أما «عائشة عبد الرحمن» فترى وجهة نظر أخرى حيث ترى في «رسالة الغفران» محاولة مسرحية باكرة وتقدم فكرتها بوعي زائد واعتمدت على إعادة طبع المحاولة في شكل مشاهد مسرحية لتبرز حجم الدرامية والحوار في «رسالة الغفران». وسأعرض بعض النصوص التي تعكس رأيها في المحاولة لتوازن بين رأيها ورأي «حسين الواد» في تحديد الشكل الفني لـ «رسالة الغفران». نصوص «عائشة عبد الرحمن»:

أ ـ «... الوثيقة التي أقدمها اليوم في مشاهد ـ نقصد رسالة الغفران ـ نختارها نموذجا ومثالا.. ونعرضها بنصها في الغفران. وعملنا فيها يقتصر على تقديمها في النسق المألوف لكتابة النصوص المسرحية دون أي مساس بصياغة المؤلف لفظا وسياقا وحوارا، ودون أي تدخل منا في إعداده وإخراجه»[٣٤].

ب ـ «يظل أبو العلاء معنا طوال عرض المسرحية لا يظهر على المسرح، وإن سمع صوته بين مشهد وآخر يرسم لنا المناظر ويوجه إلى الإعداد ويقدم الشخصيات.. ومن خلال الإملاء يأخذ حينا صيغة الإخراج، وحينا صيغة التلقين ليتابع ظهور الأشخاص»[٣٥].

جـ ـ «... وترون أنها في جملتها مسرحية أدبية لغوية[٣٦]، والعالم الآخر فيها عالم أدبي محض لا مجال لالتباسه بالحياة الآخرة في العقيدة الدينية...»[٣٧].

د ـ «ولست أتصور أن أبا العلاء نفسه قد اتجه بالغفران إلى قصد العرض التمثيلي، أو خطر له على بال إمكان إخراج قصته على خشبة المسرح الذي لم يكن لعصره ولا بيئته عهد به..»[٣٨].

هـ ـ «... ثم إني لا أرتاح إطلاقا إلى تحميل نص رسالة الغفران مالا يحتمله من مفهومنا للفن المسرحي، وإنما الذي يعنيني.. هو أن أضع في تاريخنا الأدبي هذه الوثيقة لمحاولة فنية رائدة..»[٣٩].

وبناء على الرأيين السابقين المتباينين حول واحد من نصوصنا التراثية وهو (رسالة الغفران) أذكر الآتي:

أولا: وجود السرد لا ينفي حجم الحوار، وطول الحوارات لا ينسينا السرد. وأن الباحثين (عائشة وحسين الواد) قد أخذ كل منهما النص لمناطق نفوذ الحوار لإثبات المسّرحة الدرامية أو السرد لإثبات الخاصية القصصية أو الروائية.

وكانت حركية ابن القارح ← يقابلها سكون الشخوص الأخر.

وسكون ابن القارح ← يقابله حركية الشخوص الأخر.

وهذا بدوره ولد حوارا. إذن فالمعنى رهين التركيب الواعي للحوارات التي هيكلت هذا

النص، ثم إن الرحلة التي التقى فيها بـ «الأعشى/ زهير/ عبيد بن الأبرص/ عدي بن زيد/ أبي ذؤيب الهذلي/ النابغة ..» هي التي اقتضت الحوارات ولاسيما أن لكل شخصية حياتين (الدنيا - الآخرة)، ومن ثم فرض التخاطب الثنائي نفسه فيما ندر التخاطب الجماعي التبادلي.

ثانيا: فرض السرد نفسه على الجزء الأول حيث إن المكان عجيب وغريب وتفاصيله لا تظهر إلا في شكل سردي واصف، لأن المكان استبدل بمنطوق «المساحة» ليتسع الفضاء الروائي إلى خيالات الجنة (زمنية التعاود الأزلي) وإن كانت الرحلة بزمانها ومكانها قد قيدت بتصور إسلامي خالص حجم انطلاق الرؤيا الفنتازية.

ثالثا: أعتقد أن الصيغة الشفوية هي التي أفسحت المجال لتبادل السرد والحوار على هذا النحو بشكل فني فيه قدر كبير من الانسجام، إذ إن الانتقال من السرد إلى الحوار جاء لإبراز خاصية الحضور التي استدعت الحوار وفرضته المقامات الثنائية.

ونخلص من هنا إلى أن معايشة السرد والحوار داخل نص واحد بقصد مسْرحة النص خاصية تنبع من تصور الإلقاء الشفوي، وقد اخترقت هذه الطريقة مؤلفاتنا العربية القديمة ولاسيما في (ألف ليلة وليلة وفي رسالة الغفران)، وهذا ما أغرى كل باحث بأن يجد في النص ما يدلل به على السردية والنزعة الحكائية أو الحوارية والخاصية المسرحية. إنه تعايش مبكر للسرد والحوار لم يكن مقصودا به امتزاج فنين.. ولم يمثل - كالعصر الحديث - نقلة نوعية من فن إلى فن، ولكن بذور «المسرواية» استزرعت بفعل الخاصية الشفوية الفطرية التي تعتمد السرد للوصف والتنقل وتعتمد الحوار للتجسيم والمسْرحة، وهي طريقة فطرية لاستزراع خاصية الحضور في المدى التخيلي للمتلقي الشفوي المتصور عند الكاتب العربي قديما.

وإذا كان اليقين أن العرب لم يمتلكوا بعد عناصر البناء الفني لا للمسرح ولا للرواية، فإن القول بامتلاك جذور لمسْرحة الحكاية أو لاستنبات المتتاليات القصصية لليالي في تراثنا العربي أمر يستدعي التوقف، وجدير بنا إلقاء الضوء على جذور المحاولة وإن اختلفت دوافعها ومفرداتها التنفيذية عن محاولاتنا في العصر الحديث والتي نحن بصدد تحليل نماذجها: (المسرواية).

إذا كنا قد امتلكنا جذورا لمزج السرد بالحوار في تراثنا العربي القديم (الليالي/ رسالة الغفران)، فإننا امتلكنا في عصرنا الحديث نصوصا مزجت عن قصد وعن غير قصد بين فني الرواية والمسرحية أو بمعنى أدق استعارت من المسرحية للنص الروائي (المسرواية)، أما المزج غير القصدي فكان في المرحلة الانتقالية والتخلق الأولي للنص الروائي وللنص المسرحي على السواء في أدبنا العربي، وفي أوربا جاءت المحاولة في المرحلة الانتقالية بين فن المسرح القديم وبين فن الرواية الحادث.

أما المحاولة القصدية، فكانت الرغبة في التميز أو الرغبة في البحث عن شكل أدبي

جديد، وجاءت محاولات «المسرواية» لا لتعلن عن جنس أدبي جديد وإنما لتعلن عن حجم إفادة الفنون بعضها من بعض كسبيل للتطور.

وفي أدبنا الحديث، وبالتحديد بداية من سبعينيات هذا القرن، وجدنا محاولات لمسرحة النص الروائي زادت عن حدود الإفادة من النص المسرحي إلى حدود المزج والإحلال للخاصية الحوارية لتقليص دور السرد، وكانت المحاولة الأولى «لتوفيق الحكيم» المعنونة بـ «بنك القلق» عام ١٩٧٦، ولم تكن بيضة الديك في أدبنا العربي في مصر، لأن «يوسف إدريس» قدم المحاولة الثانية للمسرواية في «نيويورك ٨٠»، وكان ذلك سنة ١٩٨٠، ثم طالعنا «لويس عوض» بمحاولته الثالثة في هذا المجال وهي «محاكمة إيزيس» عام ١٩٩٢ ـ وإن كان قد أعلن عن وجودها بسنوات طوال قبل نشرها، إلا أننا نلتزم بتاريخ النشر ومن ثم جاءت ثالثة. أما رابع هذه المحاولات، فكانت «المسرواية القصيرة» لجمال التلاوي والمعنونة بـ «الخروج عن النص».

وسنتوقف مع هذه المحاولات الأربع لنرى مدى النجاح الفني الذي حققته أو لم تحققه «المسرواية». وسنتوقف مع التجارب الأربع وقفات طولية ستمكننا من حصر التشابهات ونقاط الالتقاء بالتحرك العرضي من أجل الوصول إلى نتائج تقيم حدود التجربة وحجم فاعليتها.

أولا : بنك القلق

كان الحكيم رجل المسرح الأول في أدبنا العربي الحديث، وامتلك ناصية الحوار وتنوع في موضوعات مسرحه وفي بنائه الفني، وقفز بفننا المسرحي قفزة نوعية وقدم خلال ثلاثين عاما ما قدمته الآداب الأخرى للمسرح في مئات السنوات. وجرب الحكيم فن الرواية وشارك بأكثر من محاولة، لعل من أشهر ما كتب: «يوميات نائب في الأرياف/ عصفور من الشرق». وهذا يعني أن الرجل امتلك مهارة السرد مع مهارة الحوار.

وكان الحكيم باحثا عن التميز والتفرد، فاستثمر قدراته الفنية وموهبته في استزراع هجين أدبي عن قصد، وهو (المسرواية) لعله يكون الوليد الشرعي الذي ستتطور إليه المسرحية والنص الروائي، وكأنه بهذه المحاولة القصدية يبحث عن الجديد والتفرد بعد أن مكن لفن المسرح في تربتنا الأدبية، وكانت محاولة المسرواية (بنك القلق). والسؤال الذي نبحث عن إجابته هو إلى أي حد نجحت «المسرواية» في التعبير عن فكرة النص؟

و«بنك القلق» تحدثنا عن صداقة جمعت بين صديقين فرق بينهما الزمن سنوات، وهما (أدهم وشعبان) ثم فكرا في عمل يخرجهما من حالة الصعلكة والفقر، ففكرا في (بنك القلق) لعله يفتح عليهما باب الرزق، واستعانا بزميل صحفي كتب عن فكرتهما ليجلب لهما الزبائن وظهر «منير عاطف» الثري الذي تبنى المشروع ومكنهما من شقة فخمة لاستقبال الزبائن، وبدأ نشاطهما.. ثم تظهر ابنة «منير عاطف» وخالتها (فاطمة)، ثم يمدد «شعبان» علاقته بفاطمة حتى يعرف سرها وسر أختها، ثم يكتشف سر «منير عاطف» وعلاقته بجهات أجنبية. وزاد الشك عندما طلب «منير عاطف» من «أدهم

وشعبان، تمديد نشاطهما إلى الأقاليم.. وصمما على إخبار الشرطة بريبتهم في أمر «منير عاطف».

وهذه الفكرة تم تنفيذها في خمسة فصول وخمسة مناظر، ويبدأ الحكيم بالفصل سردا ثم بـ «المنظر» حوارا. وبداية نشعر بقصدية البناء المخطط له سلفا حيث السرد فالحوار ثم السرد فالحوار.. وهكذا من فصل إلى منظر.. وهذا معناه أن استقل السرد بجزء يقدم ويصف ويمهد للحوار، ثم يأتي الحوار ليتمدد عرضا ويعمق الفكرة باستشهاد حواري حيوي. وهذا التقسيم الحاد يعلن عن حجم الصنعة الزائدة في النص، ولاسيما أن «المنظر» هو جزء من نص مسرحي بكل معطياته، بينما «الفصل» هو سرد خالص، وتختفي التقارب بينهما أو المزج بينهما.

وقد استأثر السرد بالوصف والتقديم والتعريف بالشخصيات (أدهم/ شعبان/ فاطمة/ منير عاطف..)، وقد استأثر الراوي التقليدي العارف بكل شيء بمقاليد السرد فكان محللا للدوافع النفسية والاجتماعية لـ «أدهم وشعبان وفاطمة»، ثم تعمد عدم إلقاء مزيد من الضوء السردي على شخصية «منير عاطف» لأنه جعل من غموضه وسيلة جذب وتشويق.

وقد قام الراوي والسرد بمهمة دفع الحركة الروائية لتحقيق التطور والتتابع الزمني الذي يدفع الأحداث نحو التطور والتعقد ببناء تقليدي له «بداية ووسط ونهاية».

وقد نجح الراوي التقليدي العارف بكل شيء في توزيع الأضواء السردية على الشخوص وتقديم خلفية واسعة لدوافع ردود الأفعال التي تظهر بشكل حواري. فمثلا في الفصل السابع المقدم سردا، يغوص الراوي في تفاصيل حياة «مرفت» ثم ينتقل بأضوائه السردية نحو الخالة «فاطمة» ليجعل من حياتها الغامضة وسيلة جذب تبرر العودة إلى السرد في الفصل الثامن ليستكمل الحديث عن الخالة «فاطمة». وعلى الرغم من وجود «شعبان» مع «فاطمة»، فإن الحوار لم يحمل أفكار هذا الجزء، وإنما استأثر السرد بعد أن تهيأت فرصة جيدة للحوار بين «فاطمة وشعبان» لاسيما وأنهما معا في مكان واحد، لكن التقسيم المسبق الذي أصر عليه الحكيم ليتناوب السرد مع الحوار هو الذي فرض السردية هنا، وظهر الراوي العارف بكل شيء والمصور لانفعالات «فاطمة» بالموقف مع «شعبان» حتى حدث اللقاء الجنسي الذي اكتشف فيه «شعبان» حقيقة هذه المرأة غير البكر. كما كان يتصور..

وأعتقد أن الحكيم لو تجاوز عن تقسيماته التي أزمع عليها سلفا، وهي تناوب السرد والحوار، لأمكن أن يقدم الفصل الثامن في شكل حواري بين «شعبان» و«فاطمة» بدلا من السرد، لأن حديث «شعبان أو فاطمة» سيأتي محملا بأحاسيس ومشاعر فياضة ومباشرة، وسيأتي رد فعل المتلقي مباشرا بينه وبين المتحاورين، إلا أن الإصرار على دور السرد حسب التقسيم المسبق قد أوجد بوجود الراوي نوعا من التلقي غير المباشر، مما خفف من حدة الانفعال مع صاحبي الموقف نفسيهما.

والمستلفت للنظر أن حوارات الحكيم الجيدة بصوغها اللغوي المركز قد اعتنت بالتوسع

الأفقي المعمق للحدث الروائي، بينما عني الجانب السردي بدفع الحدث الروائي وتطوره.

ولذلك نلاحظ أن الحوارات تأتي تابعة للسرد. فمثلا في الفصل الأول يقدم الراوي بالسرد حركية أدهم وشعبان إلى أن تجمع الصدفة بينهما : «أدهم والشخص الآخر وقد اقتربا أحدهما من الآخر فوق المقعد الحجري».

أدهم : (صائحا بدهشة) شعبان جاد عوضين..!

شعبان : (بنفس الصيحة) أدهم سليمان..!؟[١]

وكان الانتقال من السرد إلى الحوار طبيعيا هنا وغير مفتعل لأن لقاء الصديقين بعد فراق لابد أن يثير حوارا جاذبا. وقد بدأ الحوار بداية قوية لأنه أسفر عن حركية دفعت الحدث الروائي خطوة نحو فكرة «بنك القلق». إلا أن الحوارات اللاحقة عنيت بتعميق الحدث لا بتطويره، ولذلك وصفنا الحوار بالحركية الأفقية لأنه تسجيل مباشر بين «شعبان أو أدهم» وبين الزبون الذي جاء لـ «البنك» بداية من الزبون رقم ١ حتى الزبون رقم ٩. والترقيم يعني عدم الخصوصية والتميز على الرغم من أن الحالات مختلفة ومتباينة، لكنها بالنسبة لفكرة النص الروائي لم تزد هذه اللقاءات بحواراتها عن استشهاد على الممارسة لأعمال البنك، والتي تفاوتت بين النجاح والفشل. فمثلا هذه الزبونة رقم ٨ لا تعجبها صراحة «أدهم» ورأيه في مشكلتها.

فتقول : «لك الحق.. أنا غلطانة ألف مرة. غلطانة أني دخلت هنا. أنا حضرت أبحث عن واحد يحل لي إشكالي، أو على الأقل من يسمعني كلاما يريح أعصابي.. وإذا بحضرته لا حل ولا ربط، وأسمعنا الكلام الماسخ الذي كنا في غنى عنه. قوموا بنا!».. (تنهض منصرفة بدون سلام، ويتبعها الخطيب والخطيبة بعد أن يحييا برأسيهما..).

أدهم : سبحان الله...!

(يظهر بالباب الزبون التاسع وهو كهل في الخامسة والخمسين)[٢].

وهناك نقلة أخرى من الحوار إلى السرد حيث جمع بين «فاطمة وشعبان» ولما التقيا في المنزل البعيد المنعزل دار الحوار بينهما، ولما اشتدت رغبة كل منهما في الآخر تدخل الراوي ليعطي فرصة للحركة بينهما وهي حركات شبقية لازمها صمت أفسح المجال للراوي ليتمم لنا المشهد فيفرض السرد نفسه.. وتوالت تفصيلات... «وتم الانتقال من الكنبة إلى السرير دون أن يشعر أحدهما كيف تم ذلك.. وقد راعى شعبان رغبتها، فلم يتركها إلا بعد أن تراخت قبضتها عليه فانفلت منها بلطف وعاد إلى الكنبة وارتدى ملابسه.. وهي مازالت فوق الفراش في شبه غيبوبة...

إنها ليست عانسا بالمعنى الحقيقي. فهي ليست بكرا. ويبدو أنها لم تتصل برجل منذ زمن طويل. رأى ذلك في نظراتها وفي تشبثها بكتفيه..»[٣].

أما النقلة المفتعلة من الحوار إلى السرد فكانت بعد حوار بين «شعبان وفاطمة» حيث استبد به الفضول لاكتشاف الأسرار.. إلا أن أسئلته لم تبلغ به السر كله، وهنا تدخل الراوي العارف بكل شيء ليتم مالم يستطعه «شعبان»

بحواره مع «فاطمة»:

«.. هناك سؤال لم يخطر على بال شعبان أن يسأله، أو خطر له وأحجم: ما سبب هذا الجنون؟ هنا يكمن سر المأساة.. فما أحد يعرف غير فاطمة وحدها، وهي لا يمكن أن تفضي به، حتى منير عاطف يجهله... ومع ذلك فقد مس شعبان حافة سرها يوم اكتشف أنها ليست بكرا.. أما من هو صاحب تلك الفعلة، وما ترتب عليها، فإن الصمت الدائم قد ضم على شفتيها خلا رعشة عين ورجفة صوت لم يلاحظهما شعبان وهي تنطق باسم عادل عاطف زوج أختها..»[١٢].

إذن فنحن نلاحظ أن الرواية سارت في خطين متوازيين تداخلا أحيانا لتعميق البعد الأفقي.

الخط الأول، وهو الذي جمع الشخوص الأساسية (أدهم/ شعبان/ فاطمة/ منير عاطف) يبدأ بلقاء الصديقين وانتهى بكشف سر «منير عاطف». وهذا الخط هو الخط الرأسي الذي طور الأحداث ونقلها، وقد استأثر به السرد بنسبة تزيد على الثمانين بالمئة.

أما الخط الآخر، فيبدأ بفكرة «بنك القلق» ورصد نشاطات البنك وزبائن البنك. وقد نفذ بشكل حواري بنسبة تزيد على ٩٠٪، وقد مثل هذا الخط الذي نفذ حواريا العمق الأفقي للمسار الروائي.

وأصبح دور «الحكيم» هو تقسيم التنفيذ بالتساوي بين الخطين الرأسي والأفقي ومن ثم تقسيم العمل بين النصوص السردية والنصوص الحوارية بالتبادل. ولو تجاوز الحكيم هذه القسمة القسرية بين السرد والحوار لكان لمحاولته شأن آخر أكثر فاعلية.

ونلاحظ ذكاء الحكيم في اختيار الموضوع الذي يفرض الحوار على السرد دونما افتعال. فحالات «بنك القلق» لا يمكن أن تنفذ إلا بشكل حواري. وبقيت محاولة الحكيم سباقة على مستوى أدبنا العربي، لأنه سبق على المستوى الأوربي والفرنسي بخاصة إلى محاولة «المسرواية».

والملاحظة الأخيرة تكمن في عدم استثمار «الحكيم» لحوارات بنك القلق ليكشف من خلالها عمق المجتمع وقضاياه، ويبدو أن الاهتمام بطرائف الأمور قد عوق الوصول إلى هذه الغاية وإن كان الموضوع مهيئا للاستثمار، لكن الحكيم لم يستثمر هذه المواقف.

واكتفى «الحكيم» بحوارات قليلة بين الشخصيات الأساسية للرواية، واقتصرت الحوارات على ثلاثة شخوص (أدهم/ شعبان/ فاطمة) بشكل أساسي. وكان شعبان حلقة الوصل بحواراته مع أدهم ثم مع فاطمة وحركيته هي التي مكنته من الاكتشاف لأسرار فاطمة ومنير عاطف.

ومن ناحية أخرى، كان لابد أن يستعين بـ «الراوي» التقليدي العارف بكل شيء» (الخالق) لأن وجوده وسرده أعلن عن ثغرات لم يكشفها الحوار وتمم بها الرواية وسدد بها الاستفهامات العديدة إلى أن وصل بالسرد ما بدأه بالسرد في هذا العمل، وكان الراوي التقليدي مناسبا في هذه التجربة.

ثانياً : نيويورك ٨٠

بعد أربعة أعوام من محاولة توفيق الحكيم (بنك القلق) يكتب لنا «يوسف إدريس» المحاولة الثانية لـ «المسرواية» في أدبنا العربي الحديث في مصر، لكن المحاولة لم تحظ باهتمام نقدي يقدر المحاولة حق قدرها، وأتصور أن السبب في ذلك يعود لنقطتين: أما الأولى فتتمثل في أن محاولة الحكيم السابقة هي التي حظيت بردود الأفعال حول شكل «المسرواية»، وامتص الحكيم بـ «بنك القلق» ردود الأفعال، فجاءت محاولة «يوسف إدريس» في الظل. والنقطة الثانية، هي أن موضوع الرواية المتمثل في تصوير صراع الحضارات أو حوار الحضارات كان قد استهلك، ولم يعد جديداً بعد محاولات عديدة سبقته (طه حسين/ الحكيم/ يحيى حقي/ سهيل إدريس/ الطيب الصالح/ سليمان فياض...).

لكن محاولة «يوسف إدريس» باتت تشكل أهمية خاصة ونحن نتتبع محاولات مسرحة النص الروائي مع «المسرواية».. وقد جاءت محاولة (يوسف إدريس) ثانية بعد الحكيم.. فما الذي امتازت به؟ وهل أضافت لشكل «المسرواية» جديداً؟

فروق عديدة بين «الحكيم ويوسف إدريس» في تطبيقهما لـ «المسرواية» على الرغم من انطلاقهما من إمكانات متشابهة، لأن كلا منهما قد أجاد كتابة الرواية، وأبدع في مجال المسرح، فامتلك أسرار السرد وامتلك ناصية الحوار، وأصبح المزج بينهما محاولة للبحث عن شكل وليد.

لنا أن نتصور أن «يوسف إدريس» قد تحرك في فترة زمنية وجيزة لا تتجاوز ليلة واحدة داخل فندق في «نيويورك»، وتحرك في مكان واحد وهو الفندق مابين «الكافتيريا والغرفة». وهذا التكثيف المكاني والزماني قد نفذ من خلاله رواية قصيرة، وهذا يشير - مسبقاً - إلى التمدد الأفقي، ويشير إلى قدرة فنية تمديد اللحظة لتستوعب الأفكار. وكان من الطبيعي أن تأتي المحاولة عبر حوارين: أحدهما الحوار الخارجي بين المثقف الشرقي والعاهرة الأمريكية، والآخر هو الحوار الداخلي العاكس لرد الفعل الخارجي (الحوار الخارجي)؛ فكأن الحوار الخارجي هو فعل.. والحوار الداخلي الذاتي للبطل هو رد فعل.

والمسافة ما بين الفعل (الحوار الخارجي) ورد الفعل (الحوار الداخلي للبطل) كانت مسافة التنفيذ لـ «المسرواية»، حيث جعل الحوار الخارجي هو المسرح، وجعل الحوار الداخلي هو المعمق عبر السرد. ومعنى هذا أننا نلتقي في المحاولة بمسرحة تضفي حيوية وفاعلية، ونلتقي بعمق نفسي غائر يتمثل في حوار داخلي ومواجهة حادة من الذات بما تملك من تراث وعادات مع الآخر (العاهرة) بكل ما تلقيه من مفاجآت لمحاورها (البطل الشرقي).

إذن فـ «يوسف إدريس» قد خص كل مستوى بوسيلة فنية تنفيذية. فدرجة الوعي جسدها الحوار الخارجي المباشر، والحوار الداخلي بعمقه النفسي جسده السرد.

نعم، نجح البطل الشرقي المثقف في حواره مع العاهرة الأمريكية، لكن ذلك لم يكن بسهولة؛ لأن حجم السرد - في النص - الحامل

ردّ فعل البطل إزاء عنف حوار العاهرة معه يمثل حجم التوتر الذي عصف بالبطل واعتصره في هذه المواجهة غير التقليدية، حتى إن المكان بحدوده الضيقة - (الفندق) وملاحقة (العاهرة) للبطل في غرفته - قد شكل قبضة حديدية محاصرة للبطل. وهذا المكان/ السجن قد ولد ردود الفعل الداخلية التي جسدها السرد بشكل مباشر.

وعلى الرغم من أن البطل المثقف الشرقي قد وقع تحت ضغوط عديدة ممثلة في: (المكان - قوة الحجة عند محاورته - الاشتهاء الجسدي ممثلا في جمال جسد العاهرة)، فإن رد فعل البطل الشرقي كان محدودا، وهو أمر قد انعكس مباشرة على حجم السرد الذي جاء قليلا في هذا النص قياسا بمساحة الحوار الخارجي المباشر الذي استأثر بـ ٨٠٪ من نص «المسرواية».

أما المبررات الموضوعية التي أملت نسبة السرد (٢٠٪) إلى الحوار الخارجي (٨٠٪)، فتمثلت في المواجهة المباشرة والمركزة بين المتحاورين: المثقف الشرقي والعاهرة الأمريكية.

ولو أن الحوار حمل مجرد رغبة واشتهاء جنسي، لسقطت الرواية بهذا العرض وبهذه الفكرة.. إلا أن الرمز الذي حمله حوار الشخصيتين هو الذي أعطى أبعادا دلالية لفكرة هذا النص، لكن الرمز في النص (المسرواية) لم يكن عميقا جدا ولا غائرا ولا غامضا، لأنه - ببساطة - لم يزد عن حدود الاستبدال المباشر القريب المنال. فالمثقف الشرقي حمل رمز الشرق العربي بعاداته وتقاليده وظلاله الرومانسية، وقد وصلت حدود الرمز إلى حد أن جرد المؤلف البطل من الاسم العلم ومن الصفات الجسدية الخاصة، فأسقط بذلك الخصوصية الذاتية، ولتبقى شخصية البطل نموذجا مجردا من الخصوصية ليعبر عن الذات العربية بشكل يرفعه فوق خصوصية الفوارق الذاتية المحدودة بين الشخصيات. وكان من الطبيعي أن يغيب عنا اسمه العلم وعمله ومهنته لأنه مجرد نموذج.

أما العاهرة الأمريكية، فقد أسقط عليها صفات استبدالية للنموذج الأمريكي في بدايات الثمانينيات التي وثق بها الحدث الطويل (نيويورك ٨٠). فهي كحضارتها جميلة مثقفة لبقة غنية لا تقيم للعواطف وزنا، تقدر فقط المكسب والخسارة ببعد مادي بحت، وتتحدث بثقة وبساطة فتثير ببساطتها دهشة المثقف الشرقي ولاسيما عندما تبدأ الحوار فتعرف نفسها بقدر من الاعتزاز بأنها «مومس Call girl»، فتفجرت في رأسه استفهامات عديدة عن حدود الحرية والعهر وأثار كلامها اشمئزازه، فقال لها:

«أحتقر نوعك إلى الحد الذي لا يمكن أن يتصوره عقل كعقلك لا ينفعل بالشتائم»[١١].

وزادته العاهرة انفعالا عندما صممت على أن تبقى معه: «ليس في نيتي أن أغير مقعدي». وعلى الرغم من احتقاره إياها فإنها تفخر بمهنتها (البغاء) وتقول له: «لا يهمني كلامك أبدا. أنا قررت حياتي. أنا مومس ولكن نظيفة.. أنا لا أكذب.. أنتم الكذابون، والكذب أخدش للشرف من النفاق.

- لا ياسيدتي.. لا تخدعي نفسك، فأنت تفخرين أنك الوحيدة التي لا تخدع نفسها، قولي

أنا مومس وإن بيع الجسد أحقر شيء يرتكبه بشر»[٤٥].

لقد كانت المراودة سبيل الجذب والتشويق للقارئ، وكلما توقع القارئ استسلام بطله أمام المال والجمال، لازداد انفعالا بالقراءة. وقد نجح «يوسف إدريس» في هذا الجذب إلى حد بعيد.

وكانت المواجهة والصراحة بين المتحاورين قد فرضت شكل الحوارات الطويلة المبررة في هذه المحاولة (المسرواية) التي بدأت كلامية وانتهت بحوارات كلامية، وكانت المواجهة حوارا أكثر منها فعلا وحركة، فثبت الحوار المتحاورين في زمن محدود ومكان محدد بحدود الفندق.

لم يفصل «يوسف إدريس» بين السرد والحوار فصلا قسريا كما فعل «توفيق الحكيم» في «بنك القلق»، لأن «يوسف إدريس» جعل الحوار هو المستدعي للسرد، وجعل السرد مهيئا للحوار، فأصبح وجودهما مبررا تبريرا فنيا وموضوعيا.

هناك عمق في الفكر المطروح داخل النص، لكن استعراض الأفكار من خلال متحاورين اثنين فقط حمل الفكر قدرا من الجفاف، لأن الحوار زادت فيه حدود المرجعية المادية على حساب الأحاسيس والمشاعر حتى إن منابع الإرواء في الحوار الخارجي قد جفت بفعل مادية العاهرة.

ونلاحظ في هذه المحاولة أن استعراض قضية الصراع بين الشرق والغرب قد قدمت بشكل مباشر بين متحاورين أو متجادلين، فقلت درجة الفنية في التعبير عن هذه الفكرة، وعدم وجود شخصيات أخرى، وعدم إعطاء فرصة كبيرة للسرد قد قلل من توزيع الأضواء السردية وقلص الأحداث ومدد لحظة اللقاء والحوار بجدل مباشر بين فكرين لحضارتين مختلفتين، واكتفى «يوسف إدريس» بتنويع الجزئيات الفكرية داخل الحوار الخارجي ليرصد حجم التباعد والتنافر بين الفكرين لاختلاف النشأة والعادات والتقاليد والثقافة، وليبقي بذلك على غربية الغرب وشرقية الشرق، وتفشل إغراءات الحضارة المادية (العاهرة) في تحريك المنظور الجمالي والأخلاقي لشرقية الرجل العربي.

ثالثا : محاكمة إيزيس[٤٦]

في سبتمبر من عام ١٩٩٢ نشر «غالي شكري» نص المسرواية التي كتبها «لويس عوض» لأول مرة بعد وفاته بعامين، وذكر أن «لويس عوض» كان حريصا ألا ينشر هذا النص إلا بعد وفاته. وعندما اقتربت من النص، قدرت حدود المجازفة التي دفعت «لويس عوض» لكي يحتفظ بهذا النص مخطوطا ولم يفصح عن سبق له في مجال المسرواية عندما كتب «محاكمة إيزيس» عام ١٩٤٦ ولم ينشرها ـ على حد اعترافه ـ مما أعطى فرصة الأسبقية لتوفيق الحكيم الذي كتب «بنك القلق» بعده بوقت طويل.

نعم، قد يكون هذا الأمر صحيحا عند «لويس عوض»، لأن هذه الفترة الأربعينية قد شهدت تصريحه بأفكار وآراء جريئة ولاسيما في نقده للماركسية (العنقاء/ الرد على إنجلز..)[٤٧]. ومن ناحية أخرى، فإن فكرة المسرواية (محاكمة إيزيس) كانت أكثر جرأة وأعتقد أنها تمثل

منطقة خطر وحذر، وربما هي السبب المباشر في حرص «لويس عوض» على ألا ينشر هذا النص إلا بعد مماته.

أما فكرة المسرواية (محاكمة إيزيس) فتعنى بالطبقة الحاكمة لترصد ممارساتها السيئة وسقطاتها التي تصل إلى حد تحكم النزوات في القرارات المصيرية للشعوب والأمم. فالإله «رع» كبير الآلهة المصرية يترأس جلسة المحاكمة التي طلبها الإله «ست» إله الصحراء الأصفر وإله الجدب، ورفع دعواه ضد «إيزيس» ويتهمها بتدني المستوى الأخلاقي وإساءتها للآلهة جميعا عندما اقترفت جريمة الزنا وجاءت بـ «حورس» وأنه ابن سفاح وربما ابن بشر، ويطالب بعدم نسبته إلى الآلهة.

والأسطورة المصرية القديمة تقوم على أساس هذا العداء بين «ست» و«إيزيس» التي لاتدخر جهدا من أجل استعادة «أوزوريس» إله الخصب والنماء. ويستدعي الإله «ست» إلهة الحب والجمال (عشتروت) وزوجها (ملكارت) من فينيقيا ليشهدا ضد «إيزيس» ويتقاضيا الثمن من «ست» فيعدهما بما يملك في أحشائه من كنوز ذهبية.

واستحضر «ست» الشاعر البشري الوحيد (بنتاور) ليسجل بقيثارته فضيحة «إيزيس» التي تدعي العذرية على الرغم من إنجابها لابنها «حورس»، وتدعي أنه روح الإله «أوزوريس». يقول «ست» هامسا لـ «بنتاور»:

«سوف ترى مالم تره عين، سوف تسمع مالم تسمعه أذن. ياصفي الآلهة، يا صفي البشر، سوف تسجل عار «إيزيس» في تفاصيل سحرية من أطول بحر في قريضك»[٣٩].

والرمز السياسي واضح عندما يسخر الكاتب من طبقة الحكام وتدني مستوى التفكير الذي وصل حد أن الإله «رع» كبير الآلهة لم ينصف «إيزيس» ويحيد الموقف ويسيسه من أجل أن يظفر بمتعة موقوتة مع إلهة الحب والجمال (عشتروت). ولما وصل تقرير الطبيب الشرعي يطلع عليه «تحت وآمون» ويعرفان بأن «إيزيس» عذراء.. ولما وصلت الورقة لكبير الآلهة (رع) ليعلن الرأي الفصل في القضية، تأتي المفاجأة السيئة من «رع» الذي «يفرك ورقة التقرير ثم يضعها في فمه ويبتلعها ويقول:

«إن سرك. يا ذات الحجاب (إيزيس). أعيا الجميع، حتى إله الطب وقف كالأبله أمام الأم العذراء وأرسل إلينا ورقة بيضاء»[٤١].

ويكاد الرمز يعلن عن نفسه، عندما يعلق «آمون وتحت وبتاح» على تصرف «رع».. قال تحت:

«.. لقد جاء بالورقة أن الأم عذراء!

قال آمون مطرقا:

ـ أنا قرأت الورقة.

قال بتاح ذو الدرع المضيء:

ـ أنقتله نحن الثلاثة

....

قال بتاح:

ـ لقد أفلت شمس مصر. أما هذا الملك الخائن فلن تمتلئ جعبته بسهامي مرة أخرى. لقد باع دولتنا بجسد امرأة»[٤٠].

ولما شعر «رع» بغضب شعبه وآلهته «ندم على قوته الضائعة وخجل من نفسه قليلا، وأسف لشعبه قليلا. ثم نظر إلى الغرب طويلا

وألهب جياده الستة البيضاء، فركضت تطلب الأفق بسرعة المشتاق، ليرخي المساء سدوله، ويريح «رع» كهولته المتعبة على صدر عشتروت، وهكذا أدرك الشفق الآلهة»[٣١]. وهكذا أصبحت الآلهة شكولا مفرغة القوة والدلالة بعد ممارسة الخيانة والرشوة ورذائل الأمور وهو أمر قد غيب الأبطال وأثار دهشتهم كأحمس «قاهر المردة يغالب عواطفه ولكن أعصابه انهارت فصرخ كالمجنون أواه... أواه ثم مضى ينتحب»[٣٢]. على مجد يتزلزل لايجد فيه الأبطال مكانا..

إلا أنني أتصور أن فكرة المحاكمة نفسها هي الأكثر خطورة من هذا الرمز السياسي الذي يؤطر «المسرواية»، لأن اتهام «ست» قد وصل إلى عمق الفكر العقدي عندما يمكن أن نلاحظ بسهولة قرائن الصلة بين «مريم العذراء» وبين «إيزيس»، ومن ثم يصبح الاقتناع بعذراء أنجبت طفلا من الأمور المستبعدة في العرف البشري، وهذه هي القضية التي يثيرها «ست» ضد «إيزيس» لينكر عليها «حورس» المهدد له. ولعل هذه الفكرة هي التي دفعت المؤلف إلى عدم النشر إلا بعد مماته.

وقرائن الصلة بين «إيزيس» والسيدة «مريم» متناثرة في النص، فالراوي يجعل «إيزيس» تقسم بالأب والابن والروح القدس[٣٣]. ويجعل «حورس» هو المخلص ويذكرنا بسيدنا «عيسى» الذي نطق في المهد وكلم الناس «... ورأى الثلاثة الطفل الإلهي يرفع رأسه من صدر أمه فتحيط برأسه هالة من نور ويقول:

- أنا كل ما كان، كل ما هو كائن، وكل ما سيكون. أنا الحقيقة.

وذهل الآلهة الثلاثة أيما ذهول. فقد كانت هذه أول مرة يرون فيها طفلا يتكلم، ولكنهم علموا أن سر الأم العذراء قد انتقل إلى طفلها الإلهي... وعلموا أن إيزيس في حمى حورس المخلص، وحين بلغوا أعمدة القاعة قال تحت

- هيا ننصرف. لقد ظهر المخلص وتحققت النبوءة... عندما يأتي آخر الزمن سوف ينهض المخلص فينتقم لأبيه من قاتله، ويخلص مصر من مكره وشروره»[٣٤].

وهذه المسرواية (محاكمة إيزيس) التي جاءت لغتها محملة بالسرد والحوار قد بلغت من الإجادة حد أن يتناسى القارئ تعمد صناعة «المسرواية». ولقد فرض موضوع المحاكمة توزيع السرد والحوار بشكل طبيعي جدا، ولذلك بدأت المحاولة بشكل مسرحي لم يزد عن حدود تقديم الشخوص:

«أشخاص المسرحية:

نظرا لكثرة تخاصم الآلهة في مصر وتكالبهم على المناصب، رأينا أن نذكرهم مرتين بحسب الحروف الأبجدية:

(١) رع: إله الشمس وكبير الآلهة.

(٢) آلهة محليون.

(٣) آلهة أجانب.

(٤) أبطال قوميون: أنصاف آلهة»[٣٥].

لكن الكاتب ينطلق من بداية سردية طويلة لراو عارف بكل شيء، وهذه المعرفة بكل شيء تمكنه من تقديم شخوصه تباعا، فبدأ بـ(ست ثم أنوبيس/ بتاح/ غانيميز/ خنوم/ خنسو/ أتون/ مين/ آمون/ حابي...). وكان وصولهم إلى قاعة المحكمة هو الذي مكن من فرصة

تقديمهم، ثم تولى الراوي بسرده وصف المكان والآلهة ورسم قاعة المحكمة في مخيلة المتلقي، ورصد ما يدور فيها من أحاديث جانبية مقصودة تقرب لنا طبيعة الشخصيات وأبعاد تكوينها.

واستمر السرد مع بداية الجلسة، حيث قدم لنا الراوي الحضور والشهود ودخول هيئة المحكمة برئاسة «رع»: «دخل رع القاعة في ملابس القضاة يحمل الصولجان الذهبي ومن ورائه «آمون» ثم «تحت». وحين أخذ الثلاثة مكانهم خلف المنصة صاح الكاهن «أنوبيس» قائلا:

ـ محكمة»[٤٢].

وهنا فرض الحوار نفسه، واختفى السارد والسرد، وكانت المحاكمة هي الأنسب لمبرر وجود الحوارات المطولة داخل النص، وهنا بدأت مسرحة النص حيث الحوارات بين شخوص هذا العمل. إلا أننا نأخذ على هذه الجزء الحواري الممسرح لهذا النص الآتي:

أولا : أن الحوارات قد طالت فأثرت على فاعلية الحوارات التي تمددت أفقيا أكثر من امتدادها الرأسي. ويبدو أن الكاتب قد حرص على توزيع الأضواء على الحاضرين في قاعة المحكمة ـ وهم كثر ـ ومن ثم وجدنا عددا من الحوارات الثنائية تمدد بشكل أفقي ولم تدفع الحدث، ولم تنجح حتى في نقل الصورة الفنتازية للمحاكمة وإن كانت الحوارات قد عكست ثقافة الكاتب وقللت من فنية النص.

ولم تكن المحاكمة خالصة للحوار، لأن الراوي الممسك بمقاليد السرد يرقب الحوار عن قرب ويتدخل في الوقت المناسب للوصف أو الربط أو للإضافة والتعليق ولاسيما أن الحوار لم يستطع أن يفي بتفاصيل المحاكمة. ويمكن أن نلاحظ هذا في بداية المحاكمة عندما عرضت فكرة تأجيل المحاكمة:

«قال رع: ما رأى المدعي ؟

أجاب ست: وكم تؤجل الجلسة؟

ـ قرنا آخر. إن كان لك شهود من البشر

فلن تكسر قوانين الطبيعة لترضيك. تدبر الأمر»[٤٣].

وهنا يفرض الراوي العارف بكل شيء نفسه ليصف لنا ما دار في خلد «ست» من تفكير.. وكان يمكن أن يؤدى ذلك حواريا بطريقة «الحوار الجانبي» المعروف مسرحيا، إلا أن سيطرة السرد وقدرته على نقل مايدور داخل ست هو السبب في الانتقال من الحوار إلى السرد:

«... ونظر الإله الأصفر إلى «بنتاؤر» فوجده في الخمسين، وقرأ في غضون خديه أنه لن يعمر إلى السبعين. إنه فعل المستحيل حتى أذنت المحكمة للبشري بنتاؤر أن يشهد المحاكمة. إنها فرصة لن تعوض. إن بنتاؤر سيدخل حقا بعد موته في زمرة الخالدين.. ولكن فمه سيصمت أبد الآبدين. كلا . كلا لن تؤجل الجلسة يوما واحدا، فمن ذا الذي سيخلد عار «إيزيس» في ملحمة ينشدها الإنس والجان إلى آخر الزمان.. لن تؤجل الجلسة.

قال الإله الأصفر :

ـ ألا يجوز أن يحل ضيفا من الأضياف؟»[٤٤].

وهكذا ينتقل من السرد ليعود إلى الحوار، وعندما يعطى «ست» الفرصة لقراءة ادعائه

يطول الحوار بشكل مستلفت للنظر، ويدخل في تفصيلات تمدد الحركة الأفقية للحوار، لأن الكاتب رغب في أن يبحث في مدى تخيلنا صورة للمكان الأسطوري للمحاكمة وللزمان الأسطوري، إلا أن ذلك جاء بصورة مباشرة، ولم يحمل المكان سمت الزمن الأسطوري واكتفى الكاتب بتحميل المكان وتوثيقه بما يضيفه من الذاكرة من معلومات عن الشخوص التاريخية والأسطورية التي ازدحمت بها قاعة المحكمة (أبو الهول/ حابي/ عشتروت/ ملكارت/ أمنحتب/ البقرة حتحور/ آمون...)، كقوله عن «حورس»:

«حورس الشهير بكريشنا بين الهنود وكريس في إيران وخريس بين برابرة الشمال...»[٢٣].

ولأن زمن المحاكمة هو زمن الآلهة، فهو مختلف عن زمن البشر ولذا أراد أن يدهشنا بهذا التاريخ «إنه في يوم ١٥ من ديسمبر عام ٧٧٧٧٧٧٧ من تاريخ الخليقة بحساب الفلكي الأعظم.. والموافق لليوم الخامس من السنة الكبيسة خارج حساب الزمن بمقتضى التقويم الجديد..»[٢٤]، لكن وصفه وزمنه الإلهي لم ينقلنا إلى جو قدماء المصريين بشكل تام، ولاسيما أن الكاتب طعم وصفه بقدر من السخرية، كأن يأتي بتقرير الطبيب الشرعي إلى المحاكمة ثم هو مختوم بالشمع الأحمر... وأعتقد أن مسْرحة النص لم تعط للسرد فرصة رسم صورة تامة تمكن المتلقي من زمن ومكان المحاكمة.

وكما بدأ الكاتب محاولته بالسرد كان لابد أن يستجمع خيوط المحاكمة في موقف يقدمه سرديا يبرز فيه الغاية من هذا النص، وليعترف في سرده الأخير بأن شمس مصر قد أفلت بسبب «الفينيقيين، الذين سرقوا كل شيء» على حد تعبير «بتاح» - :

«سرقوا كل شيء... سرقوا إلهنا ذا الوجه الأخضر، سرقوا معه المحاصيل. نحن نزرع وهم يحصدون، نحن نفلح وهم يتاجرون.. من يزرع الكتان؟ المصريون. من يملك الأقمشة؟ الفينيقيون. من يزرع الشعير؟ المصريون، ومن يملك الخمور؟ الفينيقيون.. حتى آلام أوزوريس المتجددة يتاجر بها الفينيقيون في المسارح ويبيعونها لنا في الملاهي. لقد نهبوا كل شيء حتى دولة مولاي نحت»[٢٥]. وأخيرا نجحت «عشتروت» في استقطاب كبير الآلهة في مصر الإله (رع) «وهكذا أدرك الشفق الإله».

ومحاولة المسرواية في «محاكمة إيزيس» قد حققت بعض النجاحات ولاسيما في السرد، إلا أن مستوى الحوار الذي مسرح المحاكمة لم يبلغ من الدقة ما بلغه «الحكيم» في «بنك القلق»، وما بلغه «يوسف إدريس» في «نيويورك ٨٠»، لأن الحوارات طالت، ولم تقم بدفع الحركة الروائية وتطويرها. وأكثر الحوارات تمددت أفقيا بشكل استطرادات حاول من خلالها أن يضفي جوا غريبا يمتاح مادته الأولية من إمكانات قدمائنا المصريين، إلا أن هذه الاستطرادات لم تستطع أن تنقلنا إلى عمق المكان والزمان اللذين قصدهما الكاتب، ومن ثم كان من الطبيعي أن يلجأ الكاتب للسرد كلما أعوزه الحوار.

والميزة الحوارية الجيدة هي أن مشهد المحكمة قد استدعى الحوار بشكل طبيعي فلم يأت متكلفا ولا مصطنعا.. ولما تخلى الكاتب

(لويس عوض) عن حواراته الأفقية واكتفى بحواراته القصيرة الرأسية قبيل نهاية المحاكمة لترتفع بمستوى الحوار، وحقق فاعلية تأثيرية لأنه ساعد على تعاقب وتدافع الأحداث، لاسيما وأن الجمل الحوارية كانت قصيرة وهو أمر ناسب سرعة تلاحق أحداث المحاكمة.

أما اختيار «لويس عوض» للراوي العارف بكل شيء، ليقود الحركة السردية في بداية ونهاية الرواية فكان اختيارا موفقا، لأن الحوار لم يبلغ غايته فقام السرد بتسديد الفراغات البنائية في النص لتكتمل بالسرد والحوار محاولة جيدة وجادة نحو مسرحة النص الروائي في (المسرواية) (محاكمة إيزيس) لـ (لويس عوض).

رابعا : الخروج عن النص

«الخروج عن النص» آخر المحاولات التي تطرق باب «المسرواية»، وقد كتبها جمال الغلاوي في يناير عام ١٩٨٥. وهذه المحاولة تتناول قضية تجبر السلطان الحاكم ورد الفعل الجماهيري، ويبدو أن الكاتب اتخذ من حادث المنصة واغتيال «السادات» ذريعة أو إضاءة وبنى فكرته في هذا النص على أن تراكمات الغضب لابد لها من الانفجار. فالإبياري إنسان عادي يتدرج في الشركة حتى صعد بمعاونة مجهولين منتفعين فيرأس مجلس إدارة الشركة، وكأنه اكتسب بهذا المنصب حق احتقار الآخرين، والتحكم في مصائرهم، شجعه المنافقون مثل «السناري» الذي أجاد دوره في إرضاء «الإبياري».. وأصبح من مراكز القوى التي طالت حتى وصلت إلى زوجة «الإبياري» نفسه.

إلا أن مجموعة من الشباب (مرسي/ نادية/ صديق مرسي..) لم يعجبهم الأمر، ومثلوا معارضة، فتعامل معهم «الإبياري» بعنف واستعلاء فهو عندما أعجبته «نادية» طلبها لتسهر معه، فترفض، فيجن ويهذي حنقا عليها وعلى خطيبها «مرسي»:

«- أي بنت غيرك تقبل قدمي شكرا لهذه الدعوة.

- وأنا أرفضها.

- سوف أسحقك..»[١٢].

وكان رد الفعل اغتيال «مرسي» ليتخلص من إزعاجه ولتركع له «نادية» وكان ذلك بفعل «السناري».

لكن قتل «مرسي» قد فجر غضبا وصل قمته عند «نادية» وعند «صديق مرسي» الذي دبر منفردا، وقرر منفردا، ونفذ قتله للإبياري وهو في قمة زهوه وفخره (حادث المنصة).. يقول الإبياري عن يوم الاحتفال ويوم قتله..:

«يوم الاحتفال يوم مشهود، على باب الشركة تستقبلني الموسيقى الرسمية.. أدخل القاعة يستقبلني تصفيق حاد وعميق.. يقف الضيوف لتحيتي.. اليوم يا «إبياري» سيتم تتويجك منتصرا، وسيعلم الحاقدون أنني انتصرت عليهم.. أنظر لعيون الحاقدين بتحد وفرح، هذا الاحتفال لي، لتتويجي وانتصاري على أحقادكم ومخططاتكم..»[١٣].

أما «صديق مرسي»، فيمثل في المسرحية دور «بروتوس» بعدما احتجز «الإبياري» لنفسه

دور «قيصر». يقول «صديق مرسي» :

«حين وضعت في صدره الخنجر، كان وجهه غير محتمل.. كان كريها لدرجة لا تطاق.. ودماء مرسي كانت على عيني..»[٣٤].

«وفي انتظار لحظة تنفيذ الإعدام، استعدت لحظة التمثيل، ورأيت الطعنة الأولى فتراءى لي «مرسي» وانهمر الدم، رأيت الطعنة الثانية تشققت الأرض، الطعنة الثالثة نبتت الأزهار الحمراء..»[٣٥].

ولم يكتف الكاتب بحدث القتل (حادث المنصة) الذي توج الغضب، وإنما عمد إلى رصد رد الفعل عبر تصوره لبرنامج تلفزيوني يناقش قضية «الخروج عن النص» التي تذرع بها «صديق مرسي» لينتقم لنفسه ولصديقه وللآخرين من «الإبياري».

أما مسرحة النص الروائي هنا، فقد امتاحت مبررات وجودها من مصادر أملتها طبيعة النص ومسار الفكرة. فالنص قد بدأ بداية سردية بشكل الراوي المشارك (الإبياري) الذي مكننا من الغوص في أعماقه عندما تشبع بذاتية مفرطة جعلته يستعيد ذكرياته وكأنها نوع من قصص الجهاد، وهو أمر قد مكننا من عمق الشخصية، ولاسيما عندما استعان (الإبياري) بالحوار الداخلي، بل ويبعث الصوت الثالث ليقيم وسط تذكراته حوارات تبعث حيوية في مادة التذكر. فهنا حوار مع المطاردين له/ ص٤٨، وهنا حوار مع نادية/ ص٥٤-٥٥-٥٦، وحوار ثالث مع صديق مرسي/ ص٦٢-٦٣.

ثم يظهر الصوت الثاني في النص (صديق مرسي) فيعيد علينا ما حدث من وجهة نظره الخاصة (الشعب المحكوم) إذ إن حكي «الإبياري» كصوت أول مشارك قد عبر عن وجهة نظر (الحاكم) صاحب السلطة. إذن فالصوتان المشاركان (الإبياري/ صديق مرسي) هما طرفا الصراع في قضية هذا النص «المسروائي».

وظهور «صوت صديق مرسي» كراو مشارك يذكرنا بتكنيك رواية الأصوات، لأن صوت «الإبياري» كان بمثابة الراوي المشارك العاكس لوجهة نظر سلطوية. أما صوت «صديق مرسي»، فكان بمثابة الراوي المشارك المعبر عن وجهة النظر الشعبية.

وكما استدعى «صوت الإبياري» حوارات داخلية وخارجية كذلك الأمر مع «صوت مرسي». وهذا قد أفسح المجال أمام الحوار ليخترق حدود المنطقية السردية، وفي الوقت نفسه استطاع الروائي أن يجسد في كل صوت مشارك مستويين للوعي : الداخلي والخارجي، وأصبح كل منهما امتدادا طبيعيا للآخر تحت مظلة الاستدعاء والتذكر الذي تفجر عند الصوتين بفعل لحظة القتل بخنجر «صديق مرسي» وتدفق دماء «الإبياري».

لقد استدعى «صديق مرسي» حواراته مع «أمه/ نادية، مرسي/ الإبياري/ المحقق، القاضي...» فضلا عن المنولوج الداخلي الذي جسد به حدود الانفعال بمقتل صديقه (مرسي)، وحدود الانفعال بقتله لـ (الإبياري).

إذن فالجزء الأول السردي تعدد فيه الحوار بشكل طبيعي وكأننا أمام رواية تقليدية تستعين بالحوار الداخلي والخارجي، إلا أن سيطرة الحوار

لانفعالات متباينة. ولما كانت الرواية أقرب الأجناس الأدبية إلى طبيعة الحياة كان من الطبيعي أن تتسع لمعطيات الفنون. وفي هذا النص الممسرح يسيطر الحوار على السرد ليعلن عن «مسرواية» تمسرح النص الروائي، ولم يكتف الروائي بمستويات الحوار (الخارجي/ الداخلي) ولم يكتف بالاستفادة بعين الكاميرا، وإنما جعل فن المسرح نفسه وسيلة للتعبير عن تكرار المواقف والقضايا الإنسانية، لأن الظلم والقهر لم يرتفعا عن الأرض بعد، فكان تمثيل مشهد مسرحي حيلة لتنفيذ ثأر الشعب الغاضب من حاكم مستبد (قيصر/ الإبياري...).

وأود الإشارة إلى أن أضعف نقاط «المسرواية» هنا كانت اللقاء التلفازي الذي عرض بشكل مباشر حوارات ذهنية تفسر الموقف بشكل مباشر قلل من فنية الأداء.

ويبقى القول بأن هناك حوارات كبيرة ترتفع فوق مفردات الحوار الذي مسرح هذا النص الروائي. وهذه الحوارات تتمثل في أربعة أصوات تفاوتت في كم تواجدها في النص.. لكنها معا مثلت حوارا ارتكزت عليها «المسرواية»، وتتمثل في:

- صوت الإبياري.
- صوت صديق مرسي.
- الحوار التلفازي.
- لهو رواد المقهى.

وقد ظهرت هذه الأصوات متتابعة.. وكل صوت مثل دورا بعينه في مسرح «المسرواية»، فكان صوت الإبياري سلطويا، وكان صوت صديق مرسي شعبيا، وبينهما كانت المواجهة والصراع الذي انتهى بقتل الإبياري. أما صدى الحدث فقد مثله بانفعال المثقفين وحواراتهم غير المجدية في البرنامج التلفازي، ووجه آخر لصدى الحدث تمثل في لامبالاة مفرطة لعامة الناس (المقهى نموذجا).

لم تكن الحوارات المسيطرة على السرد في «الخروج عن النص» لمجرد البعث والإحياء للحدث بقدر ما كانت وسيلة للإخبار، وهو أمر جعل الحوارات في هذا النص محملة بالطاقة الإخبارية الدافعة لنمو الحدث، والطاقة التعبيرية المجسمة للأحاسيس والمشاعر والرؤى، وتستثني من ذلك الحوار التلفازي الذي كان أفقيا فقلت فاعليته التأثيرية.

وإذا كان «الحكيم» و«لويس عوض» و«يوسف إدريس» قد أنهوا محاولاتهم المسروائية بالسرد كما بدأت بالسرد، فإن هذه المحاولة (الخروج عن النص) تخرج عن ذلك التقليد وتنهي العمل من خلال الحوار لا بالسرد، ويبدو أن هذا الأمر بعث في النهاية حيوية بينما كانت النهايات السردية عند السابقين تسعى بمعرفة الراوي المشارك أو الراوي العارف بكل شيء إلى تسكين كل المتعلقات التي أثارها فحوى النص.

وبعد...

ففكرة مزج الحوار بالسرد على نحو موسع فكرة تمتد بجذورها المعروفة في تراثنا العربي القديم بفعل الخاصية الشفوية التي فرضت نفسها بشكل مستلفت للنظر في «ألف ليلة وليلة»، وفي «رسالة الغفران»، ووصل الأمر بعائشة عبد الرحمن حد أن أعادت طبع «رسالة الغفران» بصيغة أقرب للإخراج المسرحي مع

الاحتفاظ بجوهر النص لتثبت حجم مسْرحة النص العربي القديم.

وحديثا وجدنا محاولات «المسرواية العربية» يتسرب نبتها إلى تربتنا الأدبية الحديثة على استحياء بداية بمحاولة «الحكيم» (بنك القلق) .. وانتهاء بمحاولة «جمال الغيطاني» (الخروج عن النص)، وتزامن هذا مع محاولات مسرحة النص الروائي التي بدأ الروائيون الإفادة منها بشكل مستلفت للنظر بأخرة وبشكل موسع في السبعينيات والثمانينيات (لاحظ أعمال نجيب محفوظ). على الرغم من أن هذه المحاولات قد بدأت عند الروائيين الأوربيين في مطلع هذا القرن كواحدة من أبرز نتائج نداءات اختفاء الراوي العارف بكل شيء التي نادى بها «هنري جيمس» ومن قبله «فلوبير».

وكانت محاولات «المسرواية» بشكل قصدي قد وجدت عند الأوربيين. كما أشرت من قبل. ولكنها جاءت معبرة عن طبيعة النقلة النوعية من سيطرة فن المسرح إلى إرهاصات الفن الروائي. وقد وجدنا محاولات ضعيفة في أدبنا العربي تمزج بين العناصر البنائية لفني المسرح والرواية (محاولة إسماعيل عاصم) ... لكن الانتقال النوعي كتدرج طبيعي في أدبنا العربي الحديث لم يكن بين «المسرح والرواية»، وإنما كان بين «فن المقامة» والفنون المستحدثة (المسرح/ الرواية/ المقال) إذ تسرب الأسلوب المقامي وتمدد داخل المحاولات المقالية الأولى (راجع محاولات الطهطاوي/ النديم/ أبو السعود)، ثم وجدنا الأسلوب المقامي نفسه في إرهاصات القصة العربية القصيرة ولاسيما عند رواد الشام، ثم وجدنا الأسلوب المقامي نفسه في المحاولات الروائية الباكرة في نهايات القرن الماضي.

وهذا يدل بدوره على طبيعة النقلة النوعية للأجناس الأدبية العربية المعاصرة، وهو أمر يختلف عن تاريخ النقلة النوعية الأوربية التي مزجت عن غير قصد ثم بقصد بين فني المسرحية المتمكنة والرواية الحادثة. لكن هذا الأمر لم نجده بشكله الطبيعي في أدبنا العربي، لأن كلا من المسرحية والرواية من الفنون المستزرعة حديثا في أدبنا العربي الحديث، ومن ثم كانت «المقامة» هي التي حققت قدرا من التداخل في فنوننا الأدبية المستحدثة (مقال/ قصة قصيرة/ رواية..) لأنه فن كان قد تمكن منا وتمكنا منه، وسار أسلوب المقامة وتوغل حتى نهايات القرن التاسع عشر.

إذن فوجود محاولات قصدية لمسْرحة الرواية فيما يسمى بـ (المسرواية) العربية لم يمثل نقلة نوعية ترصد تطورا طبيعيا بين فنين، وإنما كانت المحاولات العربية بدافع فني خالص. وأتصور أن هذا الدافع الفني قد انبثق من مضمارين: أما الأول، فمحاولات تسجيل السبق لكتابة «المسرواية» في أدبنا العربي، للإبهار ولفتح مجالات لتجديد الشكول الروائية، وأظنه هو الدافع الذي دفع «الحكيم» ثم «لويس عوض» لكتابة «بنك القلق» ثم «محاكمة إيزيس».

وأما المضمار الأخير، فيتمثل في الاستجابة لنداءات مسْرحة النص الروائي تحقيقا لخاصية

الحضور، وتقليصا لدور الراوي، ثم محاولة الاستفادة من الفنون الأخر داخل النص الروائي، ولاسيما أن النص الروائي قادر على امتصاص رحيق الفنون الأخرى، وتحويلها لمادة روائية شائقة. وأظن أن هذا المضمار يمثل الدافع لكتابه «نيويورك ٨٠» ليوسف إدريس، ثم «الخروج عن النص» لجمال الثلاوي.

ويبقى التساؤل الفارض لنفسه هنا، وهو إذا كانت دوافع كتابه «المسرواية» دوافع فنية بحتة لمحاولاتنا العربية في مصر، فلماذا لم تنتشر هذه المحاولات المسروائية؟ ولماذا لم تشكل ظاهرة فنية كرواية الأصوات ورواية تيار الوعي... مثلا؟

إن المحاولات الأربع لـ «المسرواية» لم تحظ بالانتشار والشهرة لسبب خاص بكل عمل، وإن كنت أستثني محاولة «الحكيم» (بنك القلق) التي أثارت جدلا قصير العمر فور صدورها. ولو تلاحقت المحاولات لأمكن إذكاء هذا الجدل، إلا أن المحاولة ظلت وحيدة حتى صدرت «نيويورك ٨٠» لـ «يوسف إدريس»، ولم تحظ هذه الرواية بشهرة على الرغم من أن «يوسف إدريس» كان ثائرا أو مثيرا وله حضوره الفني في الساحة الأدبية آنذاك، وأظن أن السبب يعود لموضوع «نيويورك ٨٠»، وهو موضوع الصراع الحضاري أو الحوار بين الحضارات، وهو موضوع لم يكن مستلفتا للنظر لكثرة الأعمال الروائية التي تناولت هذا الموضوع قبل «يوسف إدريس» (أديب/ عصفور من الشرق/ قنديل أم هاشم، موسم الهجرة إلى الشمال، الحي اللاتيني...) وكلها أعمال اتسمت بالقوة.. فلم يكن الموضوع إذن جديدا.

أما عن محاولة «لويس عوض» المعنونة بـ (محاكمة إيزيس) فالرجل نفسه حرص على عدم نشرها.. ولما نشرت لاحقا في «مجلة القاهرة» سنة ١٩٩٢ لم يلتفت إليها النقاد. وتأتي المحاولة الأخيرة (الخروج عن النص)، وأعتقد أن تاريخ صدورها عام ١٩٩٧ لم يمكن من ملاحقتها نقديا إلا في مقالات طائرة في الصحف وبعض المجلات والبرامج الإذاعية، وكانت عناية النقاد بمضمونها أكثر من كونها محاولة لـ «المسرواية».

إذن فعدم ملاحقة النقد لهذه المحاولات كان أحد أبرز الأسباب لعدم شيوع «المسرواية» وانتشارها بين الكتاب والقراء معا، وكان إحساس الباحث بعدم اهتمام النقد بدرس وتقييم «المسرواية» أحد أبرز دوافعي لبحث هذا الموضوع.

أما عن محاولات المسرواية ـ مصدر الدراسة ـ نفسها فتفاوت المستوى الفني من عمل إلى آخر. فبينما جاءت محاولة «بنك القلق» وقد غلبتها الصنعة التي تذكرنا بأن هذا الجزء سردي روائي وهذا الجزء حواري مسرحي، نجد محاولة «يوسف إدريس» قد غلبها الحوار وحجم السرد، وفرض التخاطب الثنائي نفسه، وقلص دور السارد والراوي وغلب الحوار الخارجي والداخلي، وقام بدور السرد في الإخبار ودفع الحدث الروائي.

أما محاولة «محاكمة إيزيس» ، فكانت «مسرواية قصيرة»، وكان موضوع النص قد

فرض قسمته الطبيعية بين السرد والحوار، وعاد الراوي العارف بكل شيء ليستأثر بالجزء السردي، ويقدم خلفيات النزاع ودوافعه وكأنه يمهد لمشهد المحاكمة الذي قدم بشكل حواري، وكانت انسيابية الانتقال الميسور بين السرد والحوار أهم مايميز هذا العمل.

وفي محاولة «الخروج عن النص» تنوعت مستويات الحوار لأن الكاتب لم يركز فقط على شكل مسرحة النص الروائي، وإنما استعان بأكثر من تكنيك لهذه الرواية القصيرة، فهو يقدم الأحداث بشكل الأصوات . (فالابياري) يحكي من وجهة نظره.. ثم يأتي (صديق مرسي) ليحكي من وجهة نظر أخرى، ثم يأتي البرنامج التلفازي فيسيطر الحوار، ثم يستعين بفن التصوير والإخراج. ويبدو أن رغبة الكاتب لتوظيف أكثر من فن كانت أقوى من أن يخلص العمل للمسرواية فقط فتوزع الولاء.

ومن خلال هذه المحاولات، أعتقد أن التحول لمسرحة النص الروائي عبر نموذج المسرواية لا يمثل ظاهرة لغوية، لأن المسرواية غاية فنية وشكلية خالصة. وأعتقد أن خاصية الحضور هي التي دفعت إلى المسرحة، وهي تعبر عن رغبة دفينة للالتصاق بالواقع وإحيائه في المدى التخيلي للمتلقي ولاسيما أن أكثر هذه المحاولات نجحت في إخفاء وجود الراوي العارف بكل شيء. وقد نجحت المستويات الحوارية الخارجية والداخلية في أهدافها الفنية داخل هذه المحاولات المسروائية ولاسيما في القدرة على إحياء وتجسيم الحدث، والقدرة على الإخبار، والقدرة على إبراز وتجسيد مستويات الوعي والشعور المختلفة بشكل قل فيه الافتعال.

وعلينا أن نعترف بأن محاولات «المسرواية» الأربع ـ مصدر الدراسة ـ قد افتقرت للهارموني والانسجام بدرجات متفاوتة. فقد قل الانسجام كلما زادت حدود القصدية (بنك القلق)، وتحقق قدر من الانسجام عندما فرض الموضوع هذا الشكل المسروائي وتطلب المسرحة (محاكمة إيزيس). ومن هنا، يمكن القول بأن إقبال الكتاب والنقاد على شكل «المسرواية» سيكون مفيدا لمسيرة الرواية العربية بشرط أن يكون الموضوع هو المستدعي لشكل «المسرواية» وليس شكل «المسرواية» هو المحدد للموضوع.

ولا أعتقد أن شكل «المسرواية» يمثل بهذا الهجين القصدي (حوار/ سرد) تخلقا لنوع أدبي جديد في رحم النص الروائي، لكن الإجادة الفنية لهذا الشكل يمكن أن تحقق الانسجام الزائد بين السرد والحوار بحيث ينساب كل منهما في الآخر حتى لا يشعر القارئ بفجوة الانتقال من السرد إلى الحوار أو من الحوار إلى السرد. وعندئذ سيكون لشكل «المسرواية» فاعلية زائدة وربما تحقق الطموحات المنتظرة منها على نحو أفضل فنية وانسجاما في حركية الفنون واقترابها وإفادة بعضها من البعض، لأن الرواية هي الفن الأكثر قدرة على استيعاب معطيات الفنون الأخرى ■

دراسة

الخطاب الثقافي العربي بين إستراتيجيتي الإنتاج والاستهلاك

د . صالح هويدي*

تسعى هذه الورقة إلى التوفر على موضوعة علاقة الخطاب الثقافي العربي المعاصر بالخطاب الثقافي الغربي، بغية تفكيك آليتها، وصولاً إلى إنضاج وعي حقيقي بها، يسهم في اقتراح إستراتيجية ثقافية قادرة على الخروج بنا من الإشكالية المستديمة التي يعيشها هذا الخطاب.

يمكن القول إن الخطاب الثقافي العربي لما يزل يطرح على نفسه الأسئلة ذاتها التي طرحها مفكرو عصر النهضة العرب ومثقفوه منذ زمن غير قليل، في محاولة للوصول إلى إجابات من شأنها أن تنهي واقع الإشكالية التي يعيشها الفكر العربي المعاصر.

ولعل مظاهر التطور الحضاري التي تجلت في حياتنا العربية وواقعنا الفكري والثقافي منذ مرحلة عصر النهضة حتى يومنا هذا، لا تعبر تعبيراً دقيقاً عن امتلاكنا آلية إنتاج عناصر التقدم والفاعلية التاريخية، بقدر ما تؤكد يوماً بعد آخر إستراتيجية الاستهلاك والعيش على تخوم مرجعية الآخر والدوران في فلكها، فكراً وثقافةً وسلوكاً.

فإذا ضربنا صفحاً عن منتجات التقدم العلمي والتكنولوجي العصرية، التي لم يكن لنا فيها يد، فإن الحقيقة التي تبدو لنا عارية محضة هي تلك التي تقول : إننا، معشر المشتغلين بالعلوم الإنسانية، والمتخصصين فيها لانكاد نلحظ بين أيدينا، من مناهج نشتغل عليها، ومقولات نفكر فيها، ومفاهيم نركن إليها، في حقول العلوم الإنسانية، غير تلك التي أنجزها الغرب وكانت محصلة لمعاناته وجهده المتراكم الحثيث، لا فرق في ذلك بين حقول السوسيولوجيا والسايكولوجيا والفلسفة والتاريخ والجغرافيا... إلخ.

ولعل الأمر يبدو أكثر جلاء في حقل الإبداع (الأدب والفن)، إذ تبدو مظاهر إبداعنا اليوم وكأنها امتداد لإبداع الآخر، ومتابعة لتياراته واتجاهاته، أو تبنٍ لمناهجه، تبنياً لا يتعدى في الأعم الأغلب حدود الانتقاء، وهو نادراً ما يكشف عن مظاهر من الخروج أو الإضافة أو التطوير.

لكن الكشف عن طبيعة علاقتنا بالآخر (الغرب)، لا ينبغي أن يفهم منه أننا ندعو إلى رفض هذا الآخر أو ندعو إلى العزلة عنه.

(*) أستاذ النقد الأدبي المشارك، كلية الآداب، زوارة، ليبيا.

فذلك مما لا يمكن أن يخطر لنا على بال. إلا إذا اعتقدنا خطأ بادعاءات «كليانية» تحتكر القول بالاكتمال - لا التكامل - وبالاكتفاء بالذات، وهو موقف أيديولوجي أكثر منه موقفاً علمياً من الفكر والتاريخ. فلا يمكن لأمة أن تعيش بمعزل عن سواها من الأمم والشعوب، مثلما لا يمكن لثقافة أن تستغني عن ثقافة الآخر. فلم يسجل لنا التاريخ أن حضارة ما نجت من واقع علاقة التأثير والتأثر هذه، حتى ليبدو صحيحاً القول: إن الرقي الحضاري والتقدم الإنساني يفتقران إلى أحد أهم شروطهما إن هما تنكبا لهذه الحقيقة.

ولعلنا لا نبعد عن الصواب إذا ما قلنا: إن الثقافة العربية لم تكن في أعلى مراحل نضجها وازدهارها سوى محصلة لذلك التفاعل الخلاق بين تراث الأمة من جهة وتراث الآخر، من فرس وهنود وإغريق ورومان، بل وما ترسب في ذاكرة هذه الأمة من عناصر سومرية وبابلية وآرامية وسريانية[١] من جهة أخرى.

لكن ثمة فرقاً بين قانون التأثير والتأثر الذي يحكم مسيرة التطور الحضاري للأمم، وتبني إستراتيجية الوقوف عند منجز الآخر في شكله الجاهز، واستيراده والدوران في فلكه، دونما امتلاك وعي حقيقي بخلفيته «الإبستمولوجية» وشروطه التاريخية وأصوله الفلسفية.

ولا ريب في أن علاقةً هذه سماتها لا يمكن أن تكون إلا علاقة غير متكافئة، سلبية ومتكفلة لصالح الآخر[٢].

لقد تمخضت عن واقع هذه العلاقة المحكومة، إلى حد بعيد، بالآخر جملة من المظاهر التي ما فتئت تظلل بنية الخطاب الثقافي العربي المعاصر منها:

١ - فقدان الخطاب الثقافي العربي ثقته بنفسه وباستقلاله، واعتماده اعتماداً كبيراً على تجربة الآخر.

٢ - اعتماد هذا الخطاب آلية متابعة التبدلات المتحققة في تجربة الآخر ومحاكاته محاكاة ساذجة.

٣ - تكريس هذا الخطاب ضرباً من ضروب التثاقف المنقوص، المفضي إلى فقدان الخصوصية وضياع الصوت والملامح.

٤ - فقدان هذا الخطاب فاعليته التاريخية وإنتاجه نشاطاً إبستمولوجيا هامشياً.

٥ - إنتاج هذا الخطاب منظومة من القيم والمشاعر، تتمحور حول إحساس متلقي هذا الخطاب بالتقزم والصغار والدونية.

٦ - إنتاج هذا الخطاب معطيات ثقافية وفكرية متعالية على الواقع، وربما غريبة عليه ومنبتة عن سياقه أحياناً.

٧ - بسبب من محاكاة هذا الخطاب خطاب الآخر ومتابعته اتجاهاته وتبدلاته، فإنه كثيرا ما يبدو سابقا على هذا الواقع، متقدما عليه.

٨ - فشل هذا الخطاب في بنينة معطيات تجربة الآخر، وفي خلق ظروف استنبات ملائمة لها في أرض الواقع، ضمانا لتحقيق فاعليته وامتلاك شرعية الاستمرار والتطور.

٩ - افتقار هذا الخطاب إلى القدرة على الحوار الجدلي الخصب، وتبديده إمكانات الذات وقدراتها الكامنة.

١٠ عجز هذا الخطاب عن مطاولة خطاب

الآخر وعن الارتقاء إلى مستواه واتخاذه شكل رجع صدًى له.

ولعل من شأن سيادة هذه المظاهر أن تدفع بنا إلى طرح بعض الأسئلة، من مثل السؤال عن البواعث الكامنة وراء ما انتهى إليه وضع خطابنا الثقافي، والسؤال عن الدلالات التي تكشف عنها قراءاتنا لمظاهر هذا الخطاب الثقافي، أو السؤال عن الطريق الذي يمكن انتهاجه للخروج بالخطاب الثقافي العربي من أفقه المسدود، وغير ذلك من الأسئلة الدائرة في فلكها.

والحق أن العلاقة الهامشية بين خطابنا الثقافي وخطاب الآخر ليست من التبسيط بحيث يمكن تخطيها اليوم أو غداً، ذلك أن مظاهر هذه العلاقة تعود إلى طبيعة المرحلة التاريخية التي تعيشها أمتنا وإلى أزمتها الحضارية.

ولا ريب في أن الأمل في تصحيح واقع هذه العلاقة يبقى مرهوناً بقدرة هذا الخطاب على التحرر من سلطة خطاب الآخر، ومن احتوائه إلى حد الهيمنة والاستلاب. فضلاً عن السعي إلى إنتاج معرفة حقيقية بواقع الخطاب الثقافي نفسه من جهة وبخطاب الآخر من جهة أخرى. وهو أمر لا يمكن له أن يتحقق من دون سعي حثيث إلى إنتاج أسئلة جديدة تطمح إلى تخطي الواقع وخلخلته.

لكن بين تحقيق هذه الغاية العامة في خطابنا الثقافي والواقع الذي يحياه هذا الخطاب طريقاً طويلاً ومستلزمات عسيرة ليس من السهل تحقيقها.

إن امتلاك خطابنا الثقافي إرادة الخروج من إشكالياته ليست مشيئة مرهونة بالأماني والرغبات، بقدر ماهي مرهونة باللحظة التاريخية وبالفاعلية الحضارية التي تكون عليها هذه الأمة.

من هنا، فإن حالة الانسحاب والضعف الحضاري التي تعيشها الأمة العربية اليوم هي التي تحول دون امتلاكنا إرادتنا المستقلة، ليستمر خطابنا الثقافي من ثم في إنتاج أسئلة متشابهة تتراكم منذ عهود دون أن تفلح في العثور على آليتها العلمية ومنهجها الجدلي في الفهم والتفاعل مع الآخر على قدم المساواة.

ولعل المقارنة بين ما كان عليه حال أمتنا وخطابها المعرفي إبان ازدهار حضارتها، وحالها في مراوحتها في مكانها في أيامنا هذه، كفيل بدعم ما ذهبنا إليه وتوكيده.

لقد عبر الخطاب الثقافي العربي، زمن النهوض الحضاري، عن حالة من الانفتاح الواعي على حضارة الآخر (اليوناني والفارسي خاصة)، والحوار الخلاق معها، في مقابل تكريس خطابنا الثقافي اليوم حالة الاندماج في خطاب الآخر إلى حد الذوبان وفقدان الملامح.

وفي حين أفضى الانفتاح الواعي على الآخر قديماً إلى التجديد والإبداع، انتهى اندماج خطابنا بالآخر اليوم إلى تكريس حالة من المسخ والذوبان في البنية المعرفية للآخر.

وفي الوقت الذي أدى فيه الاجتهاد المنهجي والرؤية العلمية لخطابنا الثقافي فيما مضى، إلى إنتاج معرفة مثمرة بخطاب الآخر وبخطاب التراث، فإن خطابنا الثقافي اليوم يعبر عن جهل - في أغلب الأحوال - بالأصول المعرفية للبنية

المستوردة مثلما يعبر عن قصور في فهم التراث وامتلاك الحس النقدي الحي به.

وفي الوقت الذي حقق فيه توفر خطابنا الثقافي، زمن النهوض، على نصوص الواقع المعيش، الوصول إلى إنتاج مناهج متنوعة واتجاهات مضيئة، وتيارات ثرة، قاد خطابنا الثقافي المعاصر المكتفي بالمتابعة واستهلاك الخطاب الجاهز للآخر، إلى الاكتفاء بدور تبني منتج الآخر، وإن خالف ذائقتنا المحلية وكان مفارقاً لنبض نصوصنا وملامح شعريتها الخاصة.

إن من أبرز آفات خطابنا الثقافي المعاصر وأخطرها في ظننا، تلك التي تكمن في جهله المفارقة التي تنطوي عليها إستراتيجية استهلاك البنية المعرفية في خطاب الآخر. ونريد بها جهل هذا الخطاب حقيقة مفادها أن نقل المناهج العلمية والمقولات والمفاهيم من سياقها في خطاب الآخر إلى سياقنا دون تكييفها مع التربة الجديدة وتوظيفها توظيفاً ناجحاً، من شأنه ألا يفرز الأطر والتشكيلات ذاتها التي أفرزها في خطاب الآخر، ولا يحقق الأهداف المرجوة منها ولا النتائج التي حققتها في بيئتها الأصلية. «فالمفاهيم أدوات، وهي لا تنتج إلا بفكر يمارسها في الشغل على موضوع، أي بفكر يعيد إنتاجها»[٣].

على هذا النحو لا تعدو المفاهيم والمقولات والمناهج في خطاب الآخر كونها صياغات منهجية لهموم العصر ومواجهة لتحديات الواقع وإجابات لأسئلته المتجددة أبداً، أكثر منها أطراً خارجية أو إفرازاً فوقياً أو واجهة تزيينية، كما تبدو في اتجاهات خطابنا الثقافي أحياناً.

من هنا، فإن القيمة الحقيقية للمقولات والمناهج والآليات والاتجاهات التي يتبناها خطابنا الثقافي لا تكمن في مدى حضورها المنهجي عند الآخر فحسب، بقدر ما تكمن في فاعليتها، في معالجة نصوصنا وحل مشكلاتنا.

إن العيش على تخوم خطاب الآخر ومعطيات بنيته المعرفية لابد من أن يقود في نهاية الأمر إلى ضرب من ضروب التبعية لتجربة الآخر ولهيمنة نموذجه المحوري، مادامت العلاقة غير متكافئة. وهي تبعية تزري بفاعليتنا، وتفقدنا إرادتنا، وتعمي بصيرتنا، حين تزتر حالة الاستنامة، وتنأى عن ممارسة الحوار الجدلي الذي ينتج حالة من الاستبصار المثمر.

لابد من التوكيد هنا على حقيقة أن تبني خطابنا الثقافي المعاصر الخطاب الثقافي للآخر إنما يعكس واحداً من اتجاهات خطابنا العربي المعاصر، ذلك الاتجاه الذي يجد نفسه في حالة من القطيعة مع التراث، لينتظم في إطار مرجعية الآخر[٤].

وثمة اتجاه آخر يقف على النقيض من هذا الاتجاه، يعبر عن نفسه من خلال رفضه مرجعية الآخر، لينتظم في إطار مرجعية تراثية تمجد الماضي وتضفي عليه ملامح من القداسة والاكتفاء والكليانية المطلقة.

وإذا كان الاتجاه المنتظم في مرجعية الآخر ينطلق من غربة المكان ومن استلاب إرادته الفردية المستقلة، فإن الاتجاه المنتظم في مرجعية «الأنا» التراثية ينطلق من غربة الزمان

ومن استلاب إرادته الفكرية المستقلة، وذلك لأن المرجعيتين قد أصبحتا اليوم منفصلتين عن ذاتنا ومنتميتين إلى عالمين آخرين لا يعبران عن حاضرنا الذي نحياه، ولا عن صورة لمستقبل كما هو عند الآخر في الوقت نفسه.

أما الاتجاه الثالث من اتجاهات خطابنا الثقافي المعاصر فهو الاتجاه التوليفي الذي يسعى جاهداً إلى تحقيق حالة من الجمع والموازنة بين المرجعيتين السالفتين[١]، وهي محاولة كثيراً ما تنزلق إلى ضروب من الانتقاء والتهجين لتقديم «توليفات سيليفونية» براقة، مفرغة من شروطها التاريخية ومسوغاتها العلمية[٢].

ويمكننا رد مظاهر الاتجاه المنتظم في إطار مرجعية الآخر إلى حالة الانقطاع والتوقف التي شهدها الفكر العربي منذ زمن طويل.

ويذهب أحد أبرز باحثينا العرب إلى تفسير بواعث انتظام الاتجاه الثاني لخطابنا الثقافي في مرجعية «الأنا» والماضي فيردها إلى ما يسميه بميكانزم الدفاع عن الذات، إذ تلتجئ الذات، زمن زحف نموذج حضاري متقدم على نموذج حضاري آخر، إلى الاحتماء بالماضي وتمجيده طالما ظل الخطر الخارجي قائماً ومهدداً إياها، في وقت تغيب هذه الآلية ولاتراها زمن التقدم الحضاري للأمة[٣].

ولعل من الطبيعي أن نتوجه بوصفنا مثقفين، إلى السؤال عن سبل الخروج من هذه العلاقة غير المتوازنة بالآخر، وإلى السعي لامتلاك خطابنا الثقافي محمولاته الخاصة، المعبرة عن معاناة الفكر العربي ورؤيته.

من المفيد أن نقرر بادئ ذي بدء، أن علاقتنا بالآخر، وحضور خطابه فينا أمر طبيعي ولا ينبغي أن يقلقنا، إن لم نذهب إلى أبعد من هذا فنزعم أن هذا الحضور وتلك العلاقة عامل من العوامل المهمة في تفعيل آلية النهوض، ذلك أن هذا الحضور القوي كثيراً ما يمثل ضرباً من ضروب تحدي الآخر لنا ووسيلة من وسائل تفعيل العوامل الذاتية للأمة، وبما يفضي إلى الانبعاث والنهوض الذي ينبغي الحرص عليه والإفادة منه، بدلاً من الفزع منه.

أما على المستوى المنطقي، فلا مشاحة لنا من الاعتراف بالآخر، إذا ما سلمنا بأن رؤيتنا للآخر والأشياء من حولنا نسبية لا يمكن أن تكتسب مصداقيتها من دون امتحانها برؤية الآخر وإلا سقطنا في وهم الاعتقاد بامتلاك خطابنا الثقافي وحده ناصية الحقيقة وخروجه من شرطه التاريخي إلى بنية إطلاقية. وهو أمر يبتعد عن منطق العلم ليهوي بنا إلى أحضان رؤية دوغمائية. فقد لانغالي إذا ما قلنا إن إدراك الأمة كثيراً من تفاصيلها وملابساتها لا يتحقق تماماً إلا في ظل جو من التنافس والمواجهة والحوار الجدلي المتكافئ.

لكن ما يقدح في علاقتنا بالآخر أنها علاقة تفتقر إلى عنصر التكافؤ، إذ هي تكتفي بالاندماج الكلي والاستهلاك السلبي والاستخذاء المهين والمحاكاة الفجة والتعكز الهامشي، دون أن تفلح في إنضاج مناخ يعين على حدوث نوع من الحوار الجدلي الذي يسهم في إقرار معطيات جديدة، فيها من الاستبصار الخلاق والإضافة الجادة والإدراك العلمي لممكنات الذات والآخر

بما يضيء هذه العلاقة ويعيد اكتشاف الوجه الآخر للمنجز الذاتي.

ولا ريب في أن تصحيح علاقتنا بالآخر ليس بالأمر الهين، إذ لابد، قبل الوصول إلى ذلك، من إدراك جملة من الحقائق والمسلمات، منها:

١ - إن الإنجاز الحضاري والإبداعي للأمة ملك إنساني مشاع، فهو نقيض للعزلة والإقليمية، ومناف لمختلف ألوان الوصاية والعنجهية والتهميش.

٢ - إن الإنجاز الحضاري والفكري ليس فعلا آليا أو حركة عفوية، بل هو حاجة موضوعية تستند إلى الوعي بمتطلبات الواقع الإشكالي ومتغيرات الحساسية الإبستمولوجية.

٣ - إن الإنجاز الحضاري معاناة حقيقية وقراءة علمية، تترجم أسئلة تاريخية. وليس نقلاً لمرجعيات الآخر أو اجترارا محضا لتجاربه.

٤ - إن البراءة من التراث والهروب إلى الآخر، وعكسه، الانكفاء عليه ونبذ الآخر، كلاهما يعكسان تبسيطا علميا للميكانيزم الحضاري وتجزيئا مخلا للموقف العلمي، فليس ثمة حضارة قامت خارج تراثها أو عاشت بمعزل عن التأثر بسواها من الحضارات.

٥ - إن التقدم الحضاري يمكن أن يتحقق إذا ما توافرت القدرة على فهم التراث واستيعاب تجاربه وإنجاز وعي حقيقي به، وذلك بقراءته قراءة حية، إلى جانب قراءة منجز الآخر المتقدم وإنجاز وعي حقيقي به، عن طريق الانفتاح عليه والتفاعل الحقيقي معه، على أن تلازم كلتا القراءتين أفقا نقديا وعلميا متجردا.

ولعلنا لا نبعد عن الصواب إذا ما قلنا: إن الرؤية التوفيقية تجانب الصواب هي الأخرى، حين تخون نفسها، من خلال ممارسات لا تفضي إلى نتائج ذات بال. فالإشكالية الحضارية التي يعاني منها خطابنا الثقافي المعاصر أكبر من أن تحلها اختيارات تقفز فوق السياقات، وتهجينات تتجاوز الظروف التاريخية المختلفة ومستويات التطور المتباينة.

إن الاعتصام بتلابيب الذات والتراث من شأنه أن يقود إلى استلاب الإرادة وإلى استقالة العقل والانغلاق على الذات. كما أن الاندماج بالآخر اندماجا كليا من شأنه أن يقود إلى حالة من الغربة والتبعية والتهميش.

ومن أجل الخروج من الإشكالية التي يعيشها الفكر العربي المعاصر وخطابه الثقافي، لابد من تحرير هذا الفكر من غربته المتأتية من استلاب سلطة الآخر له من جهة، ومن وصاية الماضي والتراث وهيمنة سلطتيهما عليه من جهة ثانية. فكلاهما يحيل إلى الأسر ويصادر الإرادة المستقلة، ويحول دون المغايرة والإفصاح عن الإمكانات الحقيقية للذات وتفجيرها.

على هذا النحو يصبح إطلاق الفكر العربي من أسر الأنا والآخر شرطا لازما من شروط تحرر هذا الفكر وامتلاكه أسباب نهوضه.

لكن إعادة الفكر العربي النظر بهاتين المرجعيتين لا ينبغي أن يفضي بنا إلى تزييف وعينا، باختيار بديل يلجأ إلى ضروب من الانتقاء والتهجين والمواءمة غير الحقيقية وغير المسوغة.

إن مفتاح تصحيح علاقة الخطاب الفكري العربي بالثنائية المرجعية للأنا والآخر والتحرر منهما إنما يكمن، كما أسلفنا، في مدى قدرتنا على تأسيس وعي حقيقي بهما.

وإذا أردنا أن نقترب خطوة أخرى نحو تحديد مستلزمات إنجاز هذا الوعي الجديد بالمرجعيتين لقلنا: إن على الخطاب الفكري العربي ألا ينجز قراءته لحاضر الأمة في ضوء مرجعية الماضي (الأنا)، أو في ضوء مرجعية الآخر (الغربي). بل على هذا الفكر، كيما يحقق وعياً حقيقيًا، أن يؤسس لإنجاز قراءة معطيات كلتي المرجعيتين (الأنا) و(الآخر) من منطلق رؤية المعطيات الحية للحاضر الذي يعيشه واللحظة التاريخية التي يمر بها. أي أن على هذا الفكر أن يتخذ من متطلبات الحاضر وعناصره المضيئة مقياساً للنظر إلى ماضي الأمة، مثلما يتخذها نقطة انطلاق للتفاعل مع مرجعية الآخر وفهمه، إذا ما أردنا لهذا الفكر أن يكون أمينا لماضيه ووفيا للحظته التاريخية في آن معا.

وبهذا لا يكون الوفاء للتراث، على هذا الفهم، محصلة لمحاكاته أو التماهي معه، أو اتخاذه إطارا مرجعيا لحاضرنا. بل الوفاء في استقلال هذا الفكر، في النظر إليه ونأيه عنه إلى الدرجة التي تتيح لهذا الفكر إدراك عناصر المغايرة فيه.

ولعل من المهم التوكيد هنا على حقيقة أن النيات الحسنة والمشاعر الصادقة لم تعد سبيلاً ناجعاً لتحقيق ما نسعى إليه ونتطلع له، فإشكالية الخطاب الثقافي العربي ليست ترفا فكريا ولا تجريدا ذهنيا. إنها موضوعة واقعية، وتجربة معاناة حية، يستلزم حلها تحمل الدول والحكومات العربية لمسؤولياتها إعداداً وتخطيطاً وترطيباً، إذ هي قضية لا قبل للأفراد بتحمل أعبائها الجسيمة.

وبكلمة، فإن على الدول ومؤسساتها خلق الأرضية الواقعية والمناخ القادر على توفير شروط التخلق الجديد، بدءاً بإشاعة الأجواء الديمقراطية وروح التعددية والحوار، وإتاحة الفرصة للرأي والرأي الآخر، والسعي الجاد إلى القضاء على الأمية، ونشر التعليم، وتسهيل فرصه أمام أبناء المجتمع، وتأسيس قاعدة صلبة حقيقية لثقافة علمية، تحارب الجهل والخرافة وألوان التخلف والخزعبلات، فضلا عن توجه دولنا نحو وضع إستراتيجية حقيقية لبناء قاعدة زراعية وصناعية من شأنها خلق فرص نمو اقتصادي يحقق التطور والاستقلال[٨].

ولا ريب في أن قيام قاعدة واقعية كهذه شرط أساسي من شروط توفير المناخ الموضوعي الملائم لتحقيق فرص من الحوار المثمر مع الآخر والتفاعل القادر على استئصال كثير من المظاهر المعششة في أذهان أفراد مجتمعنا كتحويل الرؤية المعرفية إلى عقيدة أيديولوجية مغلقة في كثير من ممارساتنا، وكالشعور بالدونية وبعقدة النقص إزاء الآخر، ومثلها الانطلاق من عقدة الثأر منه[٩]. وكلاهما وجهان لحقيقة واحدة تجد التعبير عنها في واقع التخلف الذي نحيا فيه، وإن اختلفت مسمياته وتعددت مظاهره ■

منمنمةُ يصيدون الأسماء

محمد عفيفي مطر*

شَجَرُ الظَّلامْ..

وعنكبوت الوقت ينسج من رماد نعاسه
شبكاً وأنسجةً معلقةً وأقواساً
تلفُّ عرامض الجدران،
خوخةً بابنا انخلعتْ
وفوقَ المشغَلِ الأبويِّ ساعاتٌ مفكّكةٌ،
تروس من نحاسِ الذكريات، لوالب الزمن
المبعثرة، العقاربِ فوقَ ميناء من الفولاذِ
والياقوتِ والأرقام تبرق مثلما سمك يشعشع
في مياه الصمت بالفوسفورِ والذهبِ الصديءِ وبالزجاج،

أبوكَ ليس هناك متكفئاً على هذي الشظايا يستعيدُ تدفّقَ
الإيقاعِ في نهر الكواكب والدهور
هل غاب من يومين أو عامين. لا تدري. وأنتَ
تسائل امرأةً من الدخّان والذكرى:
أما من شارة لمكانه أو وقتِ رجعته؟!
فترفع رأسها من خطفة النومِ المغالبَ ثم يهوي من
ملامح وجهها خذروفها الفخار والخشب،
الندِيفُ الصوف فوق الركبتين
وعنكبوت الوقت يغزل من رماد نعاسها خصلاً
ويربط بين مكْتوم التثاؤب والعقاصيصِ التي
نصلتْ على أطرافها الحنّاء،
يشبكُ قرطها بضفيرتي ليف ومزويّ
وأنت تدير عينك ثم ترفع رأسك المنحلَّ في

(*) شاعر مصري.

فيض الرماد وعتمة التحديق:
ليلٌ من سرابٍ أسودٍ
والرملُ في أبهائه عصفٌ من الأشباحِ
والخيلِ المجنحِ بالظلام..
وأبوكَ ليس هناك.. من عامينِ أو ألفين. لا تدري.
على كرسيه انهدلتْ عمامته، بقايا من بياض
الشالِ تبرقُ،
حمرةَ الطربوشِ جمرٌ في رمادِ الذكرِ والتجويدِ
أنتِ تسائل امرأة الدخان وعتمة التحديقِ،
ثم تفيق من حرقِ التذكرِ والسؤال
ويطلُّ نصل قصافةَ الذهب الهلال
والليل يشحذ شفرةَ الموت المضيء،
أبوك ذرو من هباء الضوء يذروه الخيال
فيشعُ في بيداء حزنك بالبلاد والزوال..

-٢-

يدكَ التي لاحتْ من الغيم الملبّد بالظلام
يتفلّتُ الماء المبشّرِ من أصابعها المهلهلة العظام
والبرق يسحب خيطه الذهبي من أكفانها وعروقها،
وجهي اشرأبَ إليك، فاختلع الرفات.. أنا
الذي ابيضتْ كتابته وعيناه من التحديقِ في
زمن الركام
وتقطّعتْ سبلي إلى نفسي،
وروعني مقام الشعر في الفوضى،
وجوهر جمرةٍ يرقصُ في شررِ الغوايةِ والسؤال:
أأنت ماكنت ابتغيت
أم الترحُّل محض غاشيةِ المدام؟!
وعددتُ آبائي إلى عرقِ الثرى
فدعوتهم فعلمتُ أنْ لم يسمعوا
ذهبوا فلم أدركْهمو ودعتهمو

غولٌ أتوْها والطريقُ المهيعْ[١]..

-٣-

كانت على النهرِ السفينةُ.. لم يخرقْها أحدْ
وفتاي.. من صلبي الذي اخضرتْ رغائبه ورؤياي التي
انسدلتْ فطبقتها على عنفِ الجسد
وانشقّ من روحي فكنت اثنين كان اثنين
وانفجرتْ طقوسُ الحلم عن فيض السلالة
في براح الروح سلسلةً من الأنساب تتسعْ
البلاد بها ويصطخب الأبدْ
رقصٌ وموسيقى دفوفٍ من طنين الكون تنفضنا إلى
نهر المجرةِ ثم تجدلنا الثريات المضيئة
في اخضرار النيل،
رقصٌ طيّعُ الغمرات يكشف عن مياه النهر ذاكرةَ البلاد
أهلٌ بلا عدد من الأحداث ينفلتون
هل هذي مواقيتُ الزّفاف أم القيامةُ آذنتْ بالوقتِ،
ياولدي.. أأنت هُمو
أم العرس انقلابُ الأزمنة!!
ساقوا جمالهمو بماء سقوا:
كتابٍ العشب مخطوطٌ من النعناع والبابونج والقيصوم،
آلاف اللفائفِ من رقوق القول والتدبير
مذْ نطقتْ على الأرض الشعوبْ،
ترنُ صلْصلةُ المزاهرِ والصنوج، ترنُّ آلاتُ الجراحة
والأنابيق، الدراويش القدامى يهذرون بدمدمات
العشقِ من أعماق أهلِ الله..
ياولدى.. أأنت هُمو أم الملكوتُ أنتَ
أم انقلابُ الأزمنة
يأتي بمن ملّوا انتظار الوقت!!
كانوا في السفينة يطرحون شباكهم فوق المياه
ورقاً ونسجاً من رفات الشعر والأوتار والوبر المحكّك بالتهاويل

القديمةِ والعقودِ الكهرمان
فيطلُّ فجرٌ غامض..
شفق وأثمارٍ على شجرٍ، وأفلاكٌ تشعشع
بالغرائب، حمرة تنشقُّ من تحت اخضرار الماء،
ينتشلون أسماءَ المذابحِ والضحايا،
مِن حصادِ الصيدِ: أكوام تكدس من كنى الأسماءِ أو
مرموزِها السري أو أنسابِها في القتل والتعذيب،
أسماء المشانق والمقاصل والزنازين الخفيّة
واغتيالاتِ الكلام
ويشقُّ وجهَ الماء صبحٌ أزرقْ
هل أنت تحت قميصِهِ المشقوقِ ياولدي متممةٌ
تقطرُ بالبراعم!
أم هو الصقرُ السماويُّ الذي يرعى الخرائبَ والغرائب!
كان ينشر من حرير الطيلسان
أفقاً من النور المبلّل، يشرئبُّ نداؤه العالي
فتنتفضُ الخليقةُ من ركامِ الصيدِ
والأسماءُ تنفضُ عن هياكلها رمادَ الموتِ والتاريخ،
تصطفّ الصفوفُ، لكل موتٍ وجهه المنسيُّ،
تلك قيامة الثارات..
هل أنت القصاصُ العدلُ ياولدي لكل دم
أم الحلم المكتّم في نجاوى العابرين!!

-٤-

كانت على النهر السفينة.. لم يخرقْها أحدْ
﴿ وكان وراءهم ملِك يأخذ كلَّ سفينة غصبا ﴾ ■

---

(١) من شعر متمم بن نويرة

مَواويلُ التَّوَجُّمْ

محمود محمد أسد*

بادري في كسرِ
ما بيني وبيني
من سدودٍ ومخافرْ
وأنا سوفَ أعيدُ البحثَ عنها
قد تهادتْ
في سراديبِ العيونِ المُستباحة
علّني أقدرُ خنقَ الخوفِ
في تلك المآقي والمحاجرْ

من جديد
جربي إطفاءَ شوقي
بمياهٍ تستدينُ الشوقَ
ترمي أغنياتٍ للجداولْ
تفتحُ الثغرَ بهيّاً في المعابرْ
من جديد
هل نعيدُ العهدَ؟
نسقي ما تبقّى من مواسمْ
ربما نطفئ بعضاً من براكيني
ولكنْ بعد أن نمضي سوياً
لجحيمٍ لم يهادنْ.

لمْ جئنا في الظهيرةْ؟
حاملينَ النعشَ والعقمَ
وأشياءَ مريرة.
لمْ جئنا نتخفّى
نلسعُ الوقتَ
ونحكي للزنابقْ؟
نَجبلُ البوحَ رغيفاً
مستحماً بالمرارة.
أنت ترمينَ دموعاً
فوقَ كرسيٍّ حزينٍ في حديقة.
وأنا أمسحُ غماً
نامَ في عنقِ المنابرْ.

سكنَ الخوفُ متاهاتِ شراييني
وبعضاً من يقيني وظنوني
بعد أنْ عشتُ فصولَ النزفِ
دهراً لم أباومْ.
مسرحياتُ الورى والأهلِ
غدرٌ ومهازلْ.

لمَ نمضي في احتراقٍ
صوبَ أدغالٍ
تبيحُ القنصَ فينا؟
نتناسى أننا في ذاتِ يومٍ.
قدْ خذلنا الخوفَ والأعداءَ
رحنا في اشتهاءٍ
للشهادة.
لدروبٍ قدْ تعطّشْنا إليها
زرعتنا في سجلاتِ البطولة.

لمَ نرمي خلفَنا زهرَ الحدائقْ؟
لمْ ندعو لِيبابٍ

(*) شاعر سوري.

يشِزُ الحقدْ
ويمضي في همسِ
داخلاً نبضَ الضمائرْ.

ذاتَ يومٍ نزفتْ روحي
ولكنْ نزفُها كان جميلاً ونقياً.
نزفُها عطرُ الحكايا والرؤى في مسمعيا.

صوتُها لامسَ دربي:
- يابنَ أمّي بيننا ألفُ
طريقٍ للوصالِ.
فلنقمْ، نقبضْ جذرَ الشمسِ
نمشي لليقينِ.

قمْ. فأنتَ النورُ فينا
أصبحتِ الفجرِ مليّاً
فلنرتلْ آيةَ النصرِ،
فإنّا من زمانٍ نمتطي صهوةَ ريحٍ
لم يساوم
من زمانٍ لنبتهي. لَكَمْ عيونٍ
زانَها ذاكَ المجاهدْ.

يابنَ أمّي،
أنتَ من كنتُ أريدُهُ.
كسرِ الأوهامَ والأقوالْ
فالحلمُ عدوٌ بيدِ النائمِ دهراً
مستكيناً للهزائمِ ■

شعر

جسد أبيض . وأسود أيضًا

أشرف عبد القادر*

صغيرةً كانتْ
وكنتُ أزفها للوقت
أعبثُ باليواقيت التي لم تنفرطْ.. بعدُ
أرواح ليل زنبقها وقلبي
عرس غيمتها
ونهر من جنونٍ
تهوي المدارات
على نهدها
تلتفُّ حول الخصر سابلةُ الصدى
خيلُ البشارة
ترجسات الريح
والأبد/ السؤال
تسل خيل العشب صوب النهر
عشب الخيل صوب النهر
تنسحب المسافة في الخيوط
يلم مغزلها مدادي،
من عيون البحر واللغة السماء،
يلز مغزلها مدادي
في عيون البحر خيلا من بكاء
فأضمّ قرباني إلى جسدي
وأرقب ألف خارطة من الأسياف
خارطتين من شجر
وأحلم ذات عاشقة بأغنية

وذاتَ قصائدها
بقصيدةٍ من أرجوانْ
فاعلن متفاعلن
للرملِ أشكالُ الوجوه
وللوجوه انسلّ شريانُ الخيولِ المستطيلة
في فضاء البيد:
ذات الأغنية
ذات البلاد المستديرة كالرماد
المستحيلة كانفلاتِ

أغنية
ياحلو من جمّكْ
بين الثرى والفلكْ
كوناً تصيد الكرى
وشماً على كلكلكْ
ياحلو من جمّكْ
جنداً يؤوب الصدى
عشقاً إلى مدحلكْ
يسبي ثرى جنتي
تاجاً إذا كللكْ
ياحلو من جمّك

صمت عصفورين لم يتعرنا
كالوقت

(*) شاعر مصري.

لم يتشابها
كالريح
لم يتساقطا
خلف الهشيم السرمدي

....

للزمن أشكالُ الوجوه
وللوجوه الصمت
لليل شاهدها انفجاري والركامْ
هي ليلةٌ أخرى
لنقتسم اليمام
ليرقص وجهك العاري
على شباك من ماتوا
وتنقلتين في ذات الرمال
ذات البلاد المستديرة كالرماد
المستحيلة كانفلات
في انكسار الأغنية
ليَ أن أسمي البحر تابوتاً
وعينيك اكتمالي صوبه
ليَ أن أرتّق منجلي بجماجم الشجر الخبيئة
في السواد
أمدُّ منديلي إلى عينيك كي أرثَ ارتحالي
صوب يم
أن أعدّ نجوم روحي باختزال الجرح
باللغة التي لم تعط فرساناً لخيمتها
ولا وطناً لدائرة السهادْ
ليَ أن ألمّ الصمت موسيقى
وغيم الصوت موسيقى
وأركض في اتساع الحلم
خلف بداوة الأشياء
ليَ أن أسمي ما أرى وطناً

أغنية

وطني حصادُ الله من أفقِ المدى
صمتُ التوحد
صبوة الغزلانِ
والأمد الجميلْ
ليل انبعاثي من هشيم الوقتِ
نرجسة التدلل
والنداء المستحيلْ
أبدٌ من الكرز المتيل بالندى
مدٌ اختلاف العاشقين على وصايا عشقهمْ
سمتُ البلاد اللاتؤوب
شتاتنا
شفق البنفسج
وانفلات في الصهيلْ
وطني فضاء اليم
والزمن الفجائي
اكتمال نبوءة الدم والنخيل
وطني طقوس البعث
والموت النبيل

وما تخفيه غيماتُ البنادق والشظى وطناً
ليَ أن أؤوب إلى دمي
إذ تستبد الريح بالذكرى
وتنأى
في دمي الأوطانْ

....

هي ليلةٌ أخرى
ليفتتح الغزاة نزيف روحي
من ثقوب الخارطاتْ
تتسلُّ خيل العشب صوب النهر

تسحب المسافة في الخيوطِ
يلمُّ مغزلها مدادي
من عيونِ البحرِ واللغةِ/ السماءِ
يلزُّ مغزلها مدادي
في عيونِ البحرِ
خيلاً من بكاءْ

....

سقط الحصانُ على ممرِّ الدربِ
لم تمنحه عاشقة يديها
لم يهبه الربُّ نرجسةً ليطفو
فوق نافلة الغمام
لم يكنْ ريحاً لتقتله المسافةُ في جبيني
لم يكنْ عمراً من الليمونِ
نهراً لاذعاً
كي ينتظرن قيامَ روحي من سكونِ الخطو
خيطاً من دماء
ولم يكنْ شجراً لتتلوني الينابيعُ
على كفّيه
لأقمراً
لأركض في خطاهْ

....

سقط الحصانُ على ممرِ الدربِ

أغنية

هنا اقتسمتْ بلادي كلُّ أشكالِ الجنازِ
تمرد المارون من يدها.. إلى يدها
تسربلت المسافة في حدودِ الروحِ
فانسلتْ
كزهرة أرجوانٍ
هنا نامت بلادي
بين حد الروح والمارين من يدها
كزهرة أرجوان
تلمُّ نعوش رقدتها.

هل باعتك سنبلةٌ لعاشقها
وعاشقة لسنبكها
وعصفورانِ لم يتشابها للريح
هل نادتك دائرة الرمال
سبتك دهراً صوب موجتها
لتحصدك الثواني
في جرارِ الأغنياتْ
هل خانت الأرض الوصايا كلها
فرمتك سلسلة النخيل على ممرِ الدربِ
تخمش في جدارِ الليلِ ذاكرةً لخيلٍ
من تراب
وفوارسٍ
تسعى لمقبضها الكسيرِ
مشرونقاتٍ في الترابْ
هل مر عصفور على عينيك
فاختزل المسافة بين هدبك
والتراب ؟
أم مرَّ شيخ في فضائك
فاستوت
كل المدائن من تراب ؟
مازلت تنظر للبلادِ اليافعات وهنَّ يغرقن
ببحرِ الدوم
للأطفالِ تطلق للفضاء طيورَ صورتها
تمائم صوتها
وملوحة الجسدِ/ الترابْ
مازلت تورق كلَّ فجرٍ بالوصايا

كلُّ فجرٍ بالغيابْ
سقط الحصانُ على ممر الدربْ
لم تمنحه عاشقة يديها
لم يهبه الربُّ نرجسةً ليطفو
عن هيولى الترابْ
....
هي ليلةٌ أخرى

أغنية

ذات البدايات الغبية للمواويلِ
انكسارات الحكايا
فوق حائط من تشبثَ بالغيوم
ثم أفلتَ كاليمامْ
ذات النهايات الغبية للمواويلِ
انكسارات الحكايا
فوق حائط من تشبثَ بالغيومْ
وارتدَّ سيلاً من حطامْ

ليفتتح الغزاةُ نزيف روحي
من تراتيلِ الترابْ
تنسلُّ خيل العشب صوب النهرِ
عشبُ الخيلِ صوب النهرِ
تنسحب المسافة في الخيوطِ
يلمُّ مغزلها مدادي
من عيونِ البحرِ واللغة/ السماءِ
يلذُّ مغزلها مدادي
في عيونِ البحرِ خيلاً
من بكاء
....
من ذا الذي يبكي سماءك بعدما
ضلت عيونك والسماء
من ذا يراوغ سمتَ خندقك المليّد بالصدى
يسحي ضريح الوقت
يمنحك التلاقي عند حدِّ الريحِ
يطعن غيمة الحلم البعيد
لتستريح الخيل من أبد الصهيلِ
ويستشفُّ البحر عن زبدِ النداءْ
من ذا يباعد بين زنديك
وناري
بين كفك والفضاءِ اللانجينْ
....
للوقت رائحةُ التعبْ
للبرتقالِ الأفقْ
للزمنِ المراوغْ لونُ خندقها
وقلبي
هي ليلة أخرى
وتنفلتين في ذات الرمال
ذات البلاد المستديرة كالرماد
المستحيلة كالفلات
صمت عصفورين لم يلمزدا
كالوقت

أغنية

عبث هي الأرضُ التي
لاتعرف الأعداء من قلبي
ولا الفرسان من سدنِ المتونْ
عبث هي الخيل التي
جزّتْ نخيل الله من دربي
ولا
جزّتْ من الأجداد بيرقها الخئونْ

عبثٌ نزيفُ الشعرِ
والبارود
رغيفِ أمي حين لم تنتخبَ سوى شططي
وحينَ تسربلَ الغازون
صوبَ نزيفها الدهري
يقتسمون عريدة الحنين
عبثٌ بقاؤكِ في اكتمالِ الليلِ قُبّرةٌ
وقلبي
لايعي غيرَ الزمانِ الأسْرِ
والوطنِ السجين
عبثٌ رحيلكِ عن دمي.

لم يتشابها
كالريح
لم يساقطا
خلف الهشيم السرمدي
هي ليلة أخرى
لتشهقنا الرمال
هي ليلة أخرى
لتشهقنا الرمال ■

أغنية

ياحلو من جمَلكْ
بين الثرى والملكْ
كوناً تصيد الكرى
رشماً على كلكلكْ
ياحلو من جملكْ
جنداً يؤوب الصدى
عِشقاً إلى منجلكْ
يسبي ثرى جثتي
تاجاً إذا كللكْ
ياحلو من جمَلك

الهارب من الجندية

بوريس فيان

ترجمة د. أحمد محمد لاشين*

سيدي الرئيس
أبعث إليك برسالة
عسى أن تقرأها إذا تسنى لك الوقت لقراءتها
ترى ما الداعي ؟
إني تلقيت أوراق استدعائي للخدمة العسكرية
لأذهب لميدان القتال قبل مساء الأربعاء القادم
سيدي الرئيس
لا أقوى على تلبية الأمر
لأنني لم أخلق على الأرض عبثاً
لأقتل ضعفاء الناس وأبرياءهم
ولا أريد أن أثير حفيظتك
إن أخبرتك أنني اتخذت قراري
بعدم ذهابي إلى ميدان القتال
لأنني منذ مولدي شاهدت موت أبي!
وترحيل أخوتي ! وبكاء أطفالي
سيدي الرئيس
لقد عانت أمي كثيراً
وهي الآن في لحدها
تلعن القنابل التي طاحت بأبنائها
والدود الذي ينهش في لحمها
سيدي الرئيس
عندما كنت سجيناً
سلبت مني زوجتي
انتهك عرضي وحرمتي
وكل ماضي العزيز
صباح غد سأوصد أبوابي
في وجه السنين الخوالي
وسأهيم على وجهي في الطرقات
أطلب تأمين حياتي
وسأطوف طرقات فرنسا
من مدينة بريتاني إلى بروفنس
أنادي في الناس:
أن لا يلقوا بأيديهم إلى التهلكة
وأن لا يذهبوا لميدان القتال
وأن لا يموتوا ففرنسا في حاجة إليهم
وإن لزم الأمر أن نتبرع بدمائنا
فكن أول من يتبرع بدمه
فأنت رسول السلام
سيدي الرئيس :
قد لا يعجبك كلامي
فإن أردت قتلي
فبلغ جندك
أنني لست مسلحاً
ولأن أموت في قضية عادلة
خير من أن تضيع حياتي سدى ■

(*) أستاذ جامعي بكلية اللغات والترجمة . مصر.

* نشرت هذه القصيدة في عام ١٩٥٥ أي بعد الحرب العالمية الثانية .

قصة قصيرة

اليهودي[1]

إيفان تورجينيف

ترجمة: د. أشرف الصباغ*

.. .احكِ لنا شيئاً يا سيادة العقيد. قلنا في النهاية لنيكولاي إيلتش.

ابتسم العقيد وأطلق دفقة دخان من بين شواربه، ومر بيده على شعره الأشيب ثم سرح ببصره نحونا.

كنا نحب نيكولاي إيلتش، ونحترمه كثيراً لطيبته وحكمته، ورفقه بإخواننا الشباب. كان طويل القامة، عريض الكتفين ممتلئاً، ووجهه الأسمر واحد من أجمل الوجوه الروسية[2]، وصراحته ونظرته الذكية وابتسامته الخاطفة وصوته الجهوري المفعم بالرجولة. كل شيء فيه كان يجذبنا ويثير إعجابنا.

ـ هه، اسمعوا. بدأ كلامه. الحكاية كانت في عام ١٨١٣م بضواحي دانتسيج[3]. آنذاك كنت أخدم في أحد أفواج سلاح الفرسان ذي المهمات الصعبة، وأذكر أنني كنت قد رقيت لتوي إلى رتبة حامل علم. وكان العمل المسلي. المعارك والحملات. شيئاً جيداً، إلا أن الوضع كان مضجراً للغاية في فيلق الحصار حيث نجلس طوال النهار، كما كان يحدث، في وهدة ما قرب الخيمة على القاذورات أو القش ونلعب الورق من الصباح إلى المساء. وربما من شدة الملل نذهب لنرى كيف تدوّم القنابل والقذائف المتوهجة. في البداية كان الفرنسيون يسلوننا بهجماتهم وتحرشاتهم التي ما لبثت أن خمدت، كما أن الذهاب لجمع الطعام للجنود قد أصابنا أيضاً بالسأم. باختصار، فقد هبت علينا الكآبة هكذا مثل الإعصار. وقتها كان عامي التاسع عشر قد انقضى لتوه، وكنت صبياً يافعاً مفعماً بالحيوية. فكرت أن أتسلى على أحد الفرنسيين، أو على... هه أتفهمون؟... ولكن هذا ماحدث.. من شدة الفراغ نزلت لألعب الورق، وفي مرة من المرات، بعد خسارة فظيعة، أصابني الحظ. وقرب الصباح (كنا نلعب ليلاً) كنت قد ربحت كثيراً. خرجت متعباً ونعساناً إلى الهواء الطلق، وجلست على المتراس الترابي. كان الصباح جميلاً وهادئاً، وقد اختفت خطوط تحصيناتنا الطويلة في الضباب، فرحت أستمتع بالمنظر حتى نمت في جلستي.

أيقظني سعال حذر، فتحت عيني، رأيت أمامي اليهودي البالغ من العمر حوالي الأربعين في رداء رمادي طويل الأطراف، وحذاء وطاقية سوداء. كنا نبعث بهذا اليهودي المدعو جيرشيل، كلما نشعر بالملل إلى معسكرنا، إلى

(*) باحث عربي مقيم بموسكو.

المعمل ليحضر لنا نبيذا ومؤونة وأشياء أخرى تافهة. كان قصير القامة رفيعا، مجدورا أحمر الوجه، يرمش قليلا وبشكل مستمر، وحتى عيناه الحمراوان كانتا تطرفان، ولديه أنف معقوف طويل، وكان دائم التنحنح...

بدأ بالدوران أمامي، ثم انحنى بشكل مهين.

– هه، ماذا تريد ؟ سألته في النهاية.

– جئت لأعرف هل يمكنني تقديم خدمة ما لنبالتكم...

– لست في حاجة إليك، اغرب.

– كما تأمرون، كما تشاؤون، إنني تصورت أنه يمكنني تقديم خدمة ما...

– لقد أزعجتني، اغرب، قلت لك.

– حسنا، حسنا. ولكن اسمحوا لي بتهنئة نبالتكم بالربح..

– ومن أين عرفت ؟

– وكيف لا أعرف ؟! المكسب كبير.. كبير.. أوه! كم هو كبير...

فرد جيرشيل أصابعه وهز رأسه.

– الأمر سيان. قلت بضيق. ما فائدة المال هنا لأي شيطان ؟!

– أوه! لاتتحدثوا هكذا نبالتكم. آي... آي... لاتقولوا ذلك. المال. شيء جيد، ضروري دائما. كل شيء يمكن الحصول عليه بالمال، كل شيء نبالتكم! كل شيء! فقط مروا السمسار وسوف يحضر لكم كل شيء، كل شيء نبالتكم! كل شيء!

– كفى أكاذيب أيها اليهودي.

– آي! آي!. كرر جيرشيل ناقضا لحيته وسوالفه. نبالته لايصدقني... آي... آي... آي.... أغمض عينيه وراح يهز رأسه يمينا ويسارا ببطء. ولكني أعرف مايلزم للسيد الضابط.. أعرف.. الآن أعرف!

اتخذ اليهودي مظهرا شديد الاحتيال.

– حقا ؟!

طرف اليهودي في جبن، ثم مال نحوي.

– يا لها من جميلة، نبالتكم، يا لها!...

أغمض جيرشيل عينيه ثانية، ومط شفتيه. نبالتكم، مروني... سترون بأنفسكم.. الآن سأتحدث، وستستمعون أنتم... لن تصدقوا، ولكن من الأفضل أن تأمروني لأريكم.. هكذا.. هه هكذا!

صمت ورحت أطالع اليهودي.

– هه، هذا حسن. هه، جيد. هه، ها أنا ذا أريكم... انفجر هذا الجيرشيل بالضحك، وربت على كتفي بهدوء، ما لبث أن وثب كالملسوع.

– وماذا بعد، نبالتكم، العربون ؟

– ولكن ربما تخدعني، أو تأتيني بحيوان محنط.

– آي، آي، ما الذي تقولونه ؟ ردد اليهودي بحرارة غريبة مشوحا بيديه. كيف يمكن ذلك ؟ ما عساكم، نبالتكم، مروا بضربي خمسمائة... أربعمائة وخمسين عصا.... وأضاف على عجل.... فقط مروني...

في هذا الوقت رفع أحد رفاقي طرف الخيمة وناداني باسمي. نهضت مستعجلا وألقيت لليهودي ورقة من فئة عشرة روبلات، بينما راح هو يتمتم في أثري:

– ضابط، ضابط.

وأعترف لكم، ياسادة، بأنني ظللتُ أنتظر حلول المساء بفارغ الصبر. في هذا اليوم نفسه، قام الفرنسيون بهجمة، ورد رتلنا بأخرى. وجاء المساء. تحلّقنا جميعا حول النيران، طبخ الجنود عصيدة، ودارت الأحاديث الفارغة. استلقيت على المعطف، شربت شايا، واستمعت إلى حكايات الرفاق. دعوني إلى لعب الورق، فرفضت. كنت في حالة قلق. راح الضباط ينصرفون بالتدريج إلى خيامهم، وأخذت النيران في الخمود. الجنود أيضا تفرقوا أو ناموا في أماكنهم، وهدأ كل شيء. لم أنهض، وكان جندي المراسلة جالسا على معطف أمام النيران كما لو كان يصطاد سمكا، فطردته. وما لبث أن هدأ المعسكر تماما. مر الحرس الليلي، وبدّلوا النوبة. كنت طوال الوقت مستلقيا في انتظار شيء ما.

ظهرت النجوم، وخيّم الليل. رحتُ أحدّق طويلا في النيران التي تكاد تخبو، إلى أن خمدت في النهاية آخر شعلة. «لقد خدعني اليهودي الملعون». فكرت بغيظ وأردت الصعود.

– نبالتكم.. تلعثم في أذني صوت متوتر مرعوب.

حدقتُ: جبرشيل. كان ممتقعا، يتهته ويهمس.

– تفضلوا في خيمتكم.

نهضت وسرت وراءه. انكمش اليهودي على نفسه وانطلق في حرص على الأعشاب الرمادية القصيرة. لمحت في الطرف البعيد شخصا ملفوفا ساكنا. أشار لها اليهودي بيده، فاقتربتْ منه. تهامس معها ثم توجه نحوي، أومأ برأسه عدة مرات، ودخل ثلاثتنا إلى الخيمة ومن المضحك القول بأنني كنت ألهث.

– ها هي ذي، نبالتكم. همس اليهودي جاهدا. ها هي ذي. إنها خائفة نوعا ما، خائفة. ولكنني قلت لها بأن السيد الضابط إنسان جيد، رائع... فلا تخافي. وتابع كلامه. لاتخافي..

لم يتحرك الشخص الملفوف، وكنتُ أنا نفسي في حالة ارتباك فظيعة، ولا أدري ماذا أقول. راوح جبرشيل أيضا في مكانه، ثم حرك يديه على نحو غريب.

قلت له:

– ومع ذلك هيا اخرج...

امتثل جبرشيل في تثاقل.

اقتربت من الشخص الملفوف، رفعتُ من فوق رأسها القلنسوة بهدوء. في دالتسيج كان كل شيء يشتعل: وفي حمرة واندفاع حريق بعيد، في لمعانه الواهن رأيت وجها ممتقعا ليهودية شابة. أذهلني جمالها، وقفتُ أمامها، ورحت أنظر إليها صامتا. لم ترفع عينيها. حملتني خشخشة خفيفة على النظر: جبرشيل يطل برأسه من تحت الخيمة. أشحت له بغيظ، فاختفى.

– ما اسمك ؟ نطقتُ في النهاية.

– سارا... أجابتْ، وفي تلك اللحظة ومض في الظلام حور عينيها الواسعتين السحريتين، وأسنانها الصغيرة، المتساوية، اللامعة.

اختطفت وسادتين جلديتين وألقيت بهما على الأرض. دعوتها للجلوس، فخلعت معطفها

وجلست. كانت ترتدي سترة قصيرة مفتوحة من الأمام، عليها أزرار فضية مستديرة مختلفة، بأكمام واسعة، وقد التفتْ ضفيرتها السوداء الضخمة حول رأسها الصغير مرتين. جلست بالقرب منها، تناولت يدها السمراء الصغيرة. مانعتْ قليلا وكأنها تخشى التطلع نحوي، وراحت تتنفس في توتر وارتباك. أنعمت النظر إلى جانب وجهها ذي الملامح الشرقية، وضغطت بوجل على أصابعها المختلجة الباردة.

– أيمكنك التحدث بالروسية؟

– يمكنني.. قليلا.

– أتحبين الروس؟

– نعم، أحبهم.

– معنى ذلك أنك تحبينني أيضا؟

– أحبكم.

وانتابني رغبة في معانقتها، ولكنها تراجعت برشاقة..

– لا، لا، أرجوكم ياسيد، من فضلكم..

– هه، انظري إليّ على الأقل.

ثبتت عينيها السوداوين الرائعتين على وجهي، وما لبثت أن تحولت إلى الناحية الأخرى مبتسمة، ووجهها يكاد يتضرج.

قبّلت يدها في حرارة. نظرتْ إلي مقطبة ثم انفجرت ضاحكة في هدوء.

– لماذا تضحكين؟

غطتْ وجهها بيديها وتعالت ضحكاتها. ظهر جيبرشيل عند باب الخيمة مهددا إياها، فصمتتْ.

– اغرب من هنا!. همستُ إليه من بين أسناني. لقد أضجرتني.

لم يخرج جيبرشيل. تناولت حفنة أوراق من فئة عشرة روبلات من الحقيبة ودسستها في يده، ثم دفعته إلى الخارج.

– أعطني أيضا يا سيد .. أخذتْ تردد.

قذفت إليها بضع ورقات على ركبتيها، فالتقطتها برشاقة مثل القطة.

– هه، والآن سوف أقبّلك.

– لا، من فضلكم، أرجوكم. تمتمت بصوت واجف متوسل.

– ممّ تخافين؟

– خائفة.

– كفى...

– لا، أرجوكم.

نظرتْ نحوي في وجل، وأمالتْ رأسها قليلا على كتفها ثم شبكت يديها. تركتها وشأنها.

– إذا كانت تريد... هيا. قالت بعد فترة صمت قصيرة، وقربت يدها من شفتي.

قبلتها بدون رغبة شديدة، وراحت سارا تضحك مرة أخرى.

تصاعدت الدماء إلى رأسي، حنقتِ على نفسي ولم أدر ماذا أفعل. إلا أنني فكرت في النهاية، أي غبي أنا؟ وتوجهت نحوها مرة أخرى.

– سارا، اسمعي، أنا مغرم بك.

– أعرف.

– تعرفين؟ ألا تشفقين؟ وأنتِ نفسك تحبينني؟

هزتْ سارا رأسها.

– لا، أحببني كما ينبغي.

فقالت:

- دعني أراك.

ملت نحوها، وضعت يديها على كتفي.

راحت تنظر في وجهي، قطبت قليلا ثم ابتسمت... لم أتماسك، طبعت قبلة سريعة على خدها. انتفضت، وبقفزة واحدة كانت عند باب الخيمة.

- هه، أي متوحشة أنت؟!

صمتت ولم تتحرك من مكانها.

- تعالي هنا إلي...

- لا، ياسيد، وداعا. إلى المرة القادمة.

مد جيرشيل رأسه الأجعد ثانية وهمس لها بكلمتين، فانحنت وانسلت كالأفعى.

انطلقت من الخيمة في أثرها، لكنني لم أرها، ولم أر جيرشيل.

لم أستطع النوم طوال الليل.

في الصباح التالي جلسنا في خيمة المقدم، ورحت ألعب بدون رغبة. دخل جندي المراسلة.

- يسألون عنكم، نيالتكم.

- من؟

- اليهودي.

«أمن المعقول أن يكون جيرشيل؟!». فكرت وانتظرت حتى انتهى الدور ثم نهضت خارجا. وبالفعل رأيت جيرشيل.

- ماذا - سألني بابتسامة وديعة - نيالتكم مبسوطون؟

- آخ، أنت!.. (آنذاك تلفت العقيد حوله على الرغم من عدم وجود نساء).. هل تسخر مني يا عزيزي؟

- ماذا؟!

- أي ماذا؟ وتسأل أيضا؟!

- آي، آي، ياسيدي الضابط، ما عساكم. رد جيرشيل بعتاب، ولكن دون أن يكف عن الابتسام. الفتاة شابة، خجولة.. لقد أرهبتموها.. حقيقة أرهبتموها.

- الخجل شيء جيد! إذن فلماذا أخذتْ النقود؟

- وكيف ذلك؟ يعطون نقودا فلماذا لا تأخذ..

- اسمع، جيرشيل، دعها تأتي ثانية، وسوف أكرمك... فقط أرجو ألا تظهر بسحنتك الغبية في خيمتي، دعنا وشأننا، أتسمع؟

- ماذا؟ أتعجبكم؟

- هه، نعم.

- جميلة! لا يوجد مثلها أبدا. هلا أعطيتني الآن نقودا من فضلك؟

- خذ، ولكن اسمع. ما أوله شرط آخره نور. أحضرها ثم اذهب إلى الشيطان. وسوف أوصلها أنا إلى البيت.

- ممنوع، ممنوع، مستحيل. اعترض اليهودي في عجلة. آي، آي، مستحيل. من الأفضل أن أتمشى بالقرب من الخيمة نيالتكم، أنا، أنا نيالتكم، من الأفضل أن أبتعد قليلا.. أنا، نيالتكم، على استعداد لخدمتكم، نعم من الأفضل أن أبتعد.. ما عساكم؟ سأبتعد.

- حذار... أحضرها، أتسمع؟

- ولكن أليست رائعة؟ هه، ياسيدي الضابط؟ نيالتكم؟ رائعة؟ هه؟

مال جيرشيل وحدّق في عيني.

- حسنا.

– هه، ولكن أعطني ورقة بزيادة..

ألقيت إليه بورقة وافترقنا.

أخيرا انقضى النهار، وحل الليل. جلستُ، طويلا، في خيمتي وحيدا. في الخارج لم يكن هناك شيء واضح، والساعة قد دقت الثانية في المدينة. رحت أسب اليهودي... وفجأة دخلت سارا بمفردها. قفزت واحتضنتها.. لمست وجهها بشفتيّ.. كانت باردة كالثلج، استطعت بالكاد تبين ملامحها.. أجلستها وركعت في مواجهتها، تناولت يدها، مسست خصرها.. لم تتفوه، أو تتحرك. فجأة، وبصوت عال أخذت تنهنه مرتعدة. حاولت تهدئتها دون جدوى.. كانت تبكي بحرقة... لاطفتها وجففت دموعها، لم تقاوم، ولم ترد على أسئلتي، ولكنها بكتْ، وبكت بغزارة. تفصد قلبي. تهضت وخرجت من الخيمة.

ظهر جبرشيل بشكل مفاجئ وكأن الأرض انشقت عنه.

قلت:

– جبرشيل، ها هي ذي النقود التي وعدتك بها. خذ سارا.

اندفع اليهودي نحوها، فكفت عن البكاء وتعلّقت به.

– وداعا سارا. قلتُ لها. الله معك. سنلتقي في وقت ما، في وقت آخر.

صمت جبرشيل وانحنى. مالت سارا، تناولت يدي وضمتها إلى شفتيها، فاستدرت...

ظللت طوال خمسة أو ستة أيام، يا سادة، أفكر في اليهودية. أما جبرشيل فلم يظهر، ولم يره أحد في المعسكر. صرت أنام في الليل بشكل سيئ للغاية: تراءت لي العيون السوداء المبللة والرموش الطويلة، ولم تنس شفتاي لمسة خدودها الناعمة، النضرة مثل قشرة البرقوق. أرسلوني مع فصيلتي لجلب الطعام من قرية نائية. وبينما راح جنودي يفتشون في البيوت، ظللتُ أنا في الشارع ولم أنزل من فوق ظهر حصاني. فجأة تشبث أحد ما بقدمي...

– يا إلهي، سارا!

كانت ممتقعة ومرتبكة.

– سيدي الضابط، سيدي .. ساعدوني، أنقذوني: الجنود يهينوننا... سيدي الضابط.. تعرفتْ عليّ، فتوردت ملامحها.

– هل تعيشين هنا؟

– هنا.

– أين؟

أشارت لي سارا نحو بيت صغير عتيق. همزت للحصان، فانطلق بعدو. على باب البيت كانت هناك يهودية دميمة مشعثة تحاول انتزاع ثلاث دجاجات وإوزة من يدي الملازم الطويل سليافكا الذي كان يرفع غنيمته إلى أعلى ويضحك، والدجاجات تقاقي والإوزة تزعق، بينما كان هناك محاربان آخران قد حملا حصانيهما بالدريس والتبن وأجولة الطحين. ومن نفس البيت تصاعدتْ هتافات الروس الصغار وسبابهم.. صحتُ في جنودي وأمرتهم بأن يدعوا اليهود وشأنهم، وألا يأخذوا من عندهم شيئا. امتثل الجنود للأمر، وامتطى الملازم فرسه الكميت بروزيربينا، أو كما دعاها «بروجيربيلا»، وخرج ورائي إلى الشارع.

قلت لسارا:

- هه، ماذا؟ مبسوطة؟

نظرتْ إليّ بابتسامة.

- أين اختفيت طوال هذه الفترة؟

خفضت عينيها.

- سأحضر إليكم غدا.

- مساء ؟

- لا، يا سيدي، في الصباح.

- هه، حذارِ أن تخدعيني.

- لا، لا، لن أخدعك.

كنت أتأملها بنهم، وقد بدت لي في ضوء النهار أكثر روعة وجمالا. وأذكر أن ما أفعمني بالذات هو لون وجهها الكهرماني الأربد، وشعرها الأسود الضارب إلى الزرقة... انحنيت من فوق الحصان وضغطت على يدها الصغيرة بقوة.

- وداعا، سارا... أرجو أن تأتي.

- سآتي.

ذهبت إلى البيت، بينما أمرتُ الملازم أن يتبعني مع المجموعة ورحت أركض.

استيقظت في اليوم التالي مبكرا. ارتديت ملابسي وخرجت من الخيمة. كان الصباح ساحرا: الشمس قد طلعت لتوها، والحشائش تلمع بلون أرجواني متّدى. صعدت إلى متراس الخندق وجلست على قمة الكوة، وخلفي يقبع مدفع ضخم زهري اللون قد وجه فوهته المعتمة نحو الساحة. رحت أتلفت مشدنا في كل الاتجاهات.. وفجأة لمحت، على بعد مايقرب من مائة خطوة، جسدا مسرعا في رداء رمادي طويل الأطراف. عرفت فيه جيرشيل. توقف طويلا دون حراك في مكان واحد، بعد ذلك ركض جانبا لمسافة قصيرة. راح يتلفت حوله بعجلة وخوف.. أطلق صيحة، وجلس، مد رقبته وأخذ يتلفت مرة أخرى، ويتنصت. كنت أرى جميع حركاته بوضوح. مد يده في عبّه وأخرج قطعة ورق وقلما وراح يكتب أو يرسم شيئا ما. كان جيرشيل يتوقف باستمرار ويجفل مثل الأرنب، ثم يطالع بانتباه نحو الضاحية كما لو كان يرسم معسكرنا. أخفى الورقة أكثر من مرة، ضيق عينيه، تشمم الهواء، ثم تابع عمله ثانية. وفي النهاية جلس اليهودي فوق العشب. خلع حذاءه ودس الورقة بداخله. ولكنه لم يكد ينتصب، وإذا فجأة وعلى بعد عشر خطوات منه يظهر من وراء منحدر المتراس رأس الملازم ذي الشوارب الكثة. راح جسد سليافكا الطويل الأخرق يرتفع شيئا فشيئا حتى برز كله، بينما اليهودي معطيا إياه ظهره. اقترب منه سليافكا حثيثا ووضع يده الثقيلة على كتفه. تلوى جيرشيل، وأخذ يتطاوح كالورقة ثم أطلق صرخة مؤلمة مثل الأرنب. تحدث إليه سليافكا بشراسة وجذبه من تلابيبه. لم أكن أسمع شيئا من حديثهما، ولكن من حركات اليهودي اليائسة، وملامحه المتوسلة، بدأت أحزر الأمر. ارتمى اليهودي على قدمي الملازم مرتين، وضع يده في جيبه، أخرج منديلا ممزقا ذا رسوم مربعة، فك عقدته، تناول ورقة من فئة عشرة روبلات.. أخذ سليافكا الهدية في شموخ، ولم يكف عن جر اليهودي من ياقته. تملص جيرشيل من يده واندفع جانبا. انطلق الملازم خلفه متعقبا. أخذ اليهودي يركض بخفة وقدماه في الجوارب الزرقاء تعدوان بسرعة شديدة.

ولكن سليافكا بعد خطوتين أو ثلاث تمكن من القبض على اليهودي المقرفص، ورفعه ثم حمله مباشرة إلى المعسكر. نهضت، وترجلت لألتقيه في منتصف المسافة.

– آ!.. نبالتكم!... صاح سليافكا. إنني أحمل إليكم كشافا، كشافا!. كان العرق يتصبب من الروسي الشاب قوي البنية. كفاك تلويا، يهودي شيطان! هه.. هه ماذا! هه، وإلا قصمتك!

كان اليهودي المسكين يعافر بكوعيه في صدر سليافكا، ويرفس بقدميه.. وعيناه مفتوحتان في تشنج..

سألت سليافكا:

– ما هذا؟

– ها هوذا، نبالتكم: تفضلوا بنزع الحذاء من قدمه اليمنى، فذلك صعب بالنسبة لي. كان لا يزال يحمل اليهودي بين يديه.

انتزعت الحذاء، سحبت الورقة المطوية، فتحتها ورأيت رسما تفصيليا لمعسكرنا. وكانت هناك ملاحظات كثيرة على الساحات والميادين كتبت بخط دقيق بالعبرية.

أوقف سليافكا اليهودي بعد ذلك على قدميه. فتح اليهودي عينيه، رآني، فانهار أمامي على ركبتيه.

عرضتُ عليه الورقة في صمت.

– ما هذا؟

– هذا: لاشيء، سيدي الضابط. هذا ببساطة لاشيء.. وانقطع صوته.

– أنت كشّاف؟

لم يفهمني. تمتم بكلمات غير مترابطة، ومس ركبتي في هلع...

– أنت جاسوس؟

صاح محركا رأسه في ضعف:

– آي، كيف يمكن؟ أنا... أبدا... أنا.. مستحيل. لايمكن... من غير الممكن. أنا مستعد. أنا، الآن، سأعطي نقودا، سأدفع. غمز وأغمض عينيه.

انزاحت الطاقية على قفاه، وتهدل شعره الأحمر في خصلات مبللة بالعرق البارد، وازرقت شفتاه واعوجتا في تشنج، وتقلّص حاجباه في ألم، وغارت وجنتاه..

احتشد الجنود حولنا. في البداية أردتُ إقزاع جيرشيل كما ينبغي، فأمرت سليافكا بالصمت. ولكن الآن صار الأمر على مرأى من الجميع ومن غير الممكن عدم «إحاطة الرئاسة».

قلت للملازم:

– خذه إلى الجنرال.

انطلق صوت اليهودي صارخا في يأس:

– سيدي الضابط، نبالتكم! أنا غير مذنب، غير مذنب... مروهم بإطلاق سراحي، مروهم...

ردد سليافكا:

– ها هونا صاحب السعادة، سوف يفصل في الأمر... لنذهب.

صرخ اليهودي في أثري:

– نبالتكم!.. مروهم! اعفوا عني!

آلمتني صراخه، فضاعفت من خطواتي.

كان جنرالنا من أصل ألماني، شريف وطيب، ولكنه منفذ صارم للقواعد العسكرية. دخلت إلى بنايته الصغيرة التي بنيت منذ فترة غير بعيدة. بكلمات قليلة أوضحت له سبب

زيارتي. كنت أعرف صرامة القوانين العسكرية، ولذا لم أتفوه حتى بكلمة «كشّاف»، وحاولت تصوير الأمر كله بشكل بسيط وهين، وأنه ليس هناك ما يستحق الاهتمام. ومن سوء حظ جيرشيل أن الجنرال كان يضع القيام بالواجب في مرتبة أعلى من الشفقة.

– أنتم شباب - قال لي - ولستم خبيرا في ماهية تلك الأمور. أنتم بعد غير محتكين في جوهر العمل العسكري. الأمر الذي (كان الجنرال يحب كثيرا كلمة «الذي») قدمتم به تقريرا يعدّ مهماً، وخطيرا للغاية.. ولكن أين هذا الشخص الذي قُبض عليه؟ ذلك اليهودي؟ أين هو؟

خرجتُ من الخيمة وأمرت بإحضار اليهودي.

جاءوا باليهودي. وكان المسكين يقف على قدميه بالكاد.

تمتم الجنرال متوجها إليّ:

– نعم، أين المخطط الذي عثر عليه مع هذا الشخص؟

ناولته الورقة. فتحها الجنرال، تراجع إلى الوراء، ضيّق عينيه وقطّب حاجبيه.

– هذا مـ..ذ..هـ..ل. ردد بفترات صمت. من الذي قبض عليه؟

قعقع سليافكا في حدة:

– أنا، سعادتكم.

– آ!.. حسنا! حسنا! هه، يا عزيزي، ماذا يمكنك أن تقول في دفاعك؟

– وا.. وا.. سعادتكم. تمتم جيرشيل. أنا.. اصفحوا عني.. سعادتكم.. غير مذنب.. سلوا سعادتكم السيد الضابط.. أنا سمسار، سعادتكم، سمسار شريف.

ردد الجنرال بصوت خافت، وهز رأسه في خطورة:

– ينبغي التحقيق معه، ولكن كيف ذلك يا أخانا؟

– غير مذنب، سعادتكم، غير مذنب.

– أنت الذي رسمت المخطط؟ أنت جاسوس معاد؟

صرخ جيرشيل فجأة:

– لست أنا! لست أنا، سعادتكم!

نظر الجنرال إلى سليافكا.

– إنه يكذب، يا صاحب السعادة. السيد الضابط أخرج بنفسه الوثيقة من الحذاء.

نظر الجنرال نحوي، وكنت مجبرا على هز رأسي.

– أنت يا حبيبي.. كشّاف معاد... يا حبيبي...

قال اليهودي البائس في همس:

– لست أنا.. لست أنا...

– هل قدمت قبل ذلك مثل هذه المعلومات التفصيلية للعدو؟ اعترف...

– كيف يمكن!

– أنت يا عزيزي، لن تخدعني. أنت كشّاف؟

أغمض اليهودي عينيه، ثم هز رأسه ورفع أطراف ردائه.

ردد الجنرال بصورة تعبيرية بعد قليل من الصمت:

– يجب شنقه.. وفقا للقوانين. أين السيد فيودر شليكمان؟

هرعوا لاستدعاء شليكلمان - ياوران الجنرال. اخضر وجه جيرشيل وفغر فاه. ظهر الياوران. أصدر إليه الجنرال الأوامر اللازمة. وبان للحظة وجه الكاتب الهزيل المجدور، وطل ضابطان أو ثلاثة في الغرفة بفضول.

قلت للجنرال بالألمانية قدر استطاعتي:

- أشفقوا عليه، يا صاحب السعادة.. أطلقوه..

فأجابني بالروسية:

- أنتم أيها الشاب... لقد قلتُ لكم إنكم غير محنك، وأرجوكم أن تصمتوا ولا تتعبوني أكثر من ذلك.

خرّ جيرشيل صارخا على قدميّ الجنرال.

- سعادتكم، اعفوا عني، لن أكررها بعد الآن، لن أكررها، سعادتكم، عندي زوجة... سعادتكم، وابنة، اصفحوا عني..

- ما العمل!

- مذنب، سعادتكم، مذنب تماما.. إنها أول مرة، سعادتكم، أول مرة، صدقوني!

- ألم تقدم أوراقا أخرى؟

- أول مرة، سعادتكم.. زوجة.. ابنة... اعفوا...

- زوجة ... سعادتكم... أبناء..

حدث لجيرشيل تحول فظيع. وبدلا من الهلع البادي على ملامحه، والمميز للطبيعة اليهودية القلقة المعروفة، تجسدت حسرة ما قبل الموت البشعة. فراح يتلوى مثل وحش في شباك الصيد، فغر فاه، وأخذ يشخر بصوت عال، بل وراح يقفز في مكانه خافقا بمرفقيه في رعب وهلع. كان في فردة حذاء واحدة، والأخرى نسوا إلباسه إياها... وانفتح رداؤه... ووقعت طاقيته..

كنا جميعا نرجف، وكان الجنرال صامتا.

بدأت الحديث ثانية:

- سعادتكم، سامحوا هذا المسكين.

قال الجنرال بشكل متقطع وفي قلق:

- ممنوع، إنها أوامر القانون، وعبرة للآخرين.

- لوجه الله...

أجاب الجنرال وأشار آمرا نحو الباب بيده:

- السيد حامل العلم، تفضل بالانصراف إلى مكانك.

انحنيتُ وخرجت. ولعدم وجود مكان خاص بي، توقفت في مكان غير بعيد عن بناية الجنرال. بعد حوالي دقيقتين ظهر جيرشيل في حراسة ثلاثة من الجنود. كان اليهودي المسكين في حالة ذهول، وبالكاد كان يحرك قدميه. مر سلياتكا بمحاذاتي، وعاد سريعا إلى المعسكر وفي يديه حبل، وقد تجسدت على ملامحه الغليظة، الخالية من الشر، معاناة قاسية غريبة. وما إن لمح اليهودي الحبل حتى لوّح بيديه وأخذ ينشج. وقف الجنود بالقرب منه صامتين، وأخذوا ينظرون إلى الأرض في تجهم. اقتربت من جيرشيل ورحت أتحدث معه. أخذ ينشج كالطفل ولم ينظر حتى إليّ. أشحت بيدي وانصرفتُ إلى خيمتي. ارتميت على السجادة وأغمضت عيني..

فجأة ركض أحد ما بسرعة وجلبة إلى خيمتي. رفعت رأسي. رأيت سارا. كانت ملامحها خائرة. انقذفت صوبي وتشبثت بيدي.

راحت تكرر في إلحاح بصوتها المختنق:

– لنذهب، لنذهب، لنذهب...

– إلى أين؟ ولِمَ؟ لنبق هنا.

– إلى الأب، إلى الأب، بسرعة.. أنقذه، أنقذه...

– إلى أي أب؟

– إلى أبي، إنهم يريدون شنقه...

– كيف؟ هل جيرشيل...

– أبي .. سأوضح لك كل شيء بعد ذلك.

أضافت وهي تكاد تحطم يدي. فقط لنذهب... لنذهب..

انطلقنا من الخيمة. ظهرت مجموعة من الجنود في الساحة، في الطريق إلى شجرة البتولا الوحيدة.. أشارت سارا بإصبعها في صمت...

قلت لها فجأة:

– توقفي، إلى أين تركض؟ لن يصغي الجنود إلي.

واصلت سارا سحبي وراءها... وأعترف، لقد دارت رأسي.

قلت لها:

– اسمعي، سارا، ما جدوى الركض إلى هناك؟ من الأفضل أن أذهب إلى الجنرال مرة أخرى. لنذهب معا. وعسانا لنتشفع له.

توقفتْ سارا فجأة، ونظرت إلي بجنون.

– افهمني، سارا، لوجه الله. أنا لا أستطيع العفو عن أبيك، ولكن الجنرال يستطيع، فلنذهب إليه.

قالت في أنين:

– بعد أن يشنقوه.

تطلعت إليها، وكان الكاتب يقف على مقربة منا. فناديت عليه:

– إيفانوف، اركض من فضلك إليهم، هناك: مرهم بالانتظار، وقل إنني ذهبت لأتشفع عند الجنرال.

– سمعا وطاعة...

وركض إيفانوف.

لم يسمحوا لنا بالدخول إلى الجنرال. رحتُ أستجدي وأقنع دون جدوى، وتشاجرت في النهاية. أما المسكينة سارا فقد نشرت شعرها وارتمت على الحراس بلا فائدة: ولم يسمحوا لنا.

نظرتْ سارا حولها بوحشية، أمسكت رأسها بيديها، واندفعت كالسهم إلى الساحة، صوب أبيها، وأنا من خلفها. كانوا يتطلعون إلينا في ذهول...

جرينا إلى الجنود. رأيناهم يتحلّقون في دائرة، وتصوروا يا سادة! كانوا يضحكون بشدة على جيرشيل المسكين! اهتجت وصرخت فيهم. رآنا اليهودي، ارتمى على رقبة ابنته، وتشبثت به سارا في رعب.

لقد تصوّر المسكين أنهم عفوا عنه... وأخذ يشكرني.. فاستدرت إلى الناحية الأخرى.

صرخ وضغط يديه بشدة:

– نبالتكم، لم يعفوا عني؟

صمتُّ.

– لا؟

– لا.

راح يغمغم:

– نبالتكم، انظروا، نبالتكم، انظروا... ها هي ذي، تلك الفتاة. أتعرفون أنها ابنتي!

أجبته:

– أعرف. واستدرتُ ثانية.

أخذ يصيح:

– نبالتكم، أنا لم أبتعد عن الخيمة! أنا بلاذنب... توقف وأغمض عينيه للحظة.... كنت أريد نقودك، نبالتكم، من الضروري أن أعترف، النقود... ولكنني بلا ذنب...

صمتُ. كان جيرشيل بالنسبة لي شنيعا، وهي أيضا: شريكته...

راح اليهودي يردد:

– ولكن الآن، لو أنقذتموني، سوف آمر أنا... أتفهمون؟.. كل شيء، أنا مستعد لأي شيء...

كان يرتجف مثل الورقة، ويتلفت حوله بسرعة.

عانقته سارا في صمت ويأس.

اقترب منا الياوران قائلا:

– السيد حامل العلم، سعادته أمر بالقبض عليكم. أما أنتم. صمت وأشار للجنود نحو اليهودي.. والآن...

اقترب سلياقكا من اليهودي.

فقلت للياوران (وكان بصحبته خمسة جنود):

– فيودر كارليتش، مروا في أسوأ الأحوال بإبعاد هذه الفتاة المسكينة...

– بالطبع. موافق.

كانت المسكينة تتنفس بالكاد، بينما راح جيرشيل يتمتم في أذنها بالعبرية...

انتزع الجنود سارا من بين ذراعي أبيها، وحملوها في حرص نحو ما يقرب من عشرين خطوة. وفجأة تملّصت من بين أيديهم واندفعت راكضة نحو جيرشيل... أوقفها سلياقكا. دفعته سارا، واكتسى وجهها بحمرة شديدة، لمعت عيناها وبسطت يدها، ثم صرخت بالألمانية:

– هكذا.. إذن فلتحل عليكم اللعنة، اللعنة ثلاثا، عليكم وعلى سلالتكم كلها، كما حلت على داثان وعفرون[1]، ولتحل عليكم لعنة الفقر والقحط والقهر، والموت عارا! ولتمد الأرض من تحتكم يا ملاحدة، يا قساة، يا شياطين متعطشين للدماء...

ارتدّ رأسها إلى الخلف... وقعتُ على الأرض.. رفعها الجنود وحملوها بعيدا.

أخذ الجنود جيرشيل من يده. لحظتئذ فهمتُ لماذا كانوا يضحكون على اليهودي: عندما كنت مع سارا تركض من المعسكر، كان بالفعل مضحكا على الرغم من كل الرعب الذي يعتوره. لقد تجسّد هلع وخوف مفارقة الحياة، والابنة، والأسرة لدى اليهودي المسكين في حركات جسمانية غريبة وشاذة: بالصراخ والقفز لدرجة أننا رحنا نضحك جميعا دون إرادة منا برغم فظاعة الموقف بالنسبة لنا. وكاد المسكين يموت من الرعب.

راح جيرشيل يصرخ:

– أوي، أوي، أوي... سأحكي، سأحكي كثيرا. يا سيدي ضابط الصف، أنتم تعرفونني. أنا سمسار، سمسار شريف. لا تمسكوني، اتركوني: أنا يهودي فقير. سارا... أين سارا؟ أوه، أنا أعرف! إنها عند السيد ملازم الأركان (يعلم الله لماذا أنعم عليّ بهذه الرتبة الغريبة). يا سيدي ملازم الأركان! أنا لم أبتعد عن الخيمة (أقبل الجنود على جيرشيل... عوى بشدة،

وانسل من بين أيديهم) . سعادتكم، اعفوا عن رب أسرة مسكين! سأعطيكم عشر ورقات، خمس عشرة ورقة، سأعطي، سعادتكم!.. (جروه إلى شجرة البتولا) ارحموني! اعفوا عني! يا سيدي ملازم الأركان! سعادتكم! يا سيدي الجنرال! والقائد العام!

وضعوا الأنشوطة في رقبته... أغمضتُ عينيَّ وانطلقتُ أعدو.

بقيت أسبوعين تحت التوقيف . وقالوا لي إن أرملة المسكين جيرشيل حضرت من أجل ثياب الراحل، فأمر لها الجنرال بمائة روبل . بعد ذلك لم أر سارا . جرحْت، فأرسلوني إلى المستشفى، وعندما تماثلت للشفاء كانت دانتسيج قد استسلمت . ولحقت بفوجي على ضفاف الراين■

حول قصة «اليهودي» للكاتب الروسي إيفان تورجينيف

هذه هي الترجمة الأولى إلى العربية لقصة «اليهودي» التي كتبها إيفان تورجينيف عام ١٨٤٦م وأرسلها إلى نيكراسوف لنشرها في العدد السادس من مجلة «المعاصر» . إلا أن الرقيب إيفانوفسكي منعها من النشر . وبتاريخ ٢٤ من يونيو عام ١٨٤٧م كتب نيكراسوف إلى كل من بيلينسكي وتورجينيف وأنينكوف في سالزبورج رسالة يوضح فيها ملابسات عدم نشر القصة في العدد السادس من مجلة «المعاصر» التي خرجت إلى النور متضمنة بعض الأعمال الأدبية الرديئة . وقال نيكراسوف في رسالته: كنا نود نشر روايتين وقصة اليهودي في هذا العدد بدون نشر أسماء المؤلفين، ولكن للأسف الشديد فقد تم نشر رواية «تجار بطرسبورج» وقصة الكاتب بارتينيف . وفي منتصف أكتوبر عام ١٨٤٧م طلب نيكراسوف المساعدة من الرقيب أ . ف . نيكيتنكو المحرر الرسمي السابق في مجلة «المعاصر» الأمر الذي أثار من جديد ضجة عالية من أجل نشر هذه القصة . وأرسل نيكراسوف بتاريخ ٢٨ من أكتوبر عام ١٨٤٧م رسالة إلى تورجينيف في باريس يفيده فيها بأن القصة في طريقها إلى النشر بالعدد الحادي عشر من «المعاصر» (وبدون وضع اسم الكاتب) . وتجدر الإشارة هنا إلى أن نيكراسوف عندما أشار إلى عدم نشر اسم المؤلف كان يلبي رغبة تورجينيف نفسه!

هوامش

(١) العنوان الأصلي للقصة: جيدْ بكسر الجيم وتعطيشها وكسر الياء وتسكين الدال، وهي اللفظة الشعبية التي يطلقها الروس على اليهود منذ أكثر من أربعة قرون، والكلمة لها تاريخ فلسفي . ديني ويتطابق معناها مع الكلمة الإنجليزية JUDAS والتي تعني ضمنا وصراحة يهوذا أو الخائن . وفي هذه القصة لم يستخدم المؤلف كلمة يهودي بمعناها الروسي إلا ثلاث مرات على لسان الجنرال، بينما استخدم كلمة «جيد» طوال القصة بداية من العنوان . المترجم.

(٢) من قصيدة للشاعر الروسي ميخائيل ليرمونتوف بعنوان «زوجة أمين الصندوق» . تعليق المؤلف.

(٣) استمر حصار القوات الروسية وحلفائها لقلعة دانتسيج (التي كانت موجودة آنذاك في بولندا التي كانت بدورها جزءاً من روسيا في أثناء هجوم نابليون على روسيا عام ١٨١٢م) من منتصف يناير حتى نهاية ديسمبر عام ١٨١٣م، وانتهى الحصار بالتسليم الكامل بدون قيد أو شرط، واستسلام الحامية كلها للأسر . وفي لحظة الاستسلام كان نابليون قد تراجع إلى ما وراء الراين . المترجم.

(٤) ورد في أساطير التوراة، في أثناء خروج اليهود من مصر إلى الأراضي الكنعانية، أن داثان وعفيرون قد تآمرا ضد موسى وراحا يحضان الناس على العودة إلى أرض مصر . وقد لعن موسى المتآمرين بقوله: فلتبلع الأرض من تحتكم أنتم وأسركم وممتلكاتكم . المترجم.

قصة قصيرة

أمنية تحققت أخيرًا

إحسان كمال*

لم تكن مهامه تستغرق منه وقتا كبيرا، ينتهي منها سريعا ليجلس أمام القفص يتأمل فيما حوله.. وعندئذ لا يستطيع أن يتمالك نفسه من قول كلمته التي لا يمل ترديدها.. يقولها وهو يخبط كفا بكف.. لبعض زملائه حينا ولنفسه في أغلب الأحيان:

- سبحان مقسم الأرزاق.. يعطي من يشاء ويمنع عمن يشاء.. بغير حساب.

فعلاً المهنة واحدة.. حارس في حديقة الحيوان.. لكن شتان بين رزق الواحد منهم ورزق الآخر، فترة الغذاء بالنسبة لحيوانات الحديقة.. كم هي فترة سعيدة للبعض وشاقة للبعض الآخر. أسعد الكل حقا، حراس سيد قشطة وسبع البحر والفيل والزراف.. غذاء هذه الحيوانات تصرفه الحديقة مثل باقي الحيوانات.. لكن حراسها يتصرفون فيه كأنهم اشتروه من مالهم الخاص.. حتى لا يقدموه لآكليه إلا إذا قبضوا ثمنه.. أضعافا مضاعفة!!

طبعا الحيوانات لا تدفع، المتفرجون أو أطفالهم، ويا لها من سعادة تشمل الجميع.. حتى الحيوان.. فهو يأكل، والطفل أسعد الجميع قطعا عندما يمسك بيده الصغيرة قطعة من البطاطة ليقذفها في فم سيد قشطة الواسع.. أو سمكة يطرحها في الهواء ليتلقاها سبع البحر بمهارة بهلوانية أو حزمة من البرسيم الجاف يقدمها للفيل الذي يتناولها منه بزلومته، أو جزرة يلقمها للزرافة العملاقة رغم ارتفاعها الهائل.. تحني رقبتها حتى تصل لمستوى الطفل الصغير ثم تتناول منه الجزرة. ها هوذا الطفل الذي لا يعرف بعد كيف يطعم نفسه. وإنما تقوم ماما أو دادة عنه بذلك. يتولى هو الآن بدوره إطعام هذه الحيوانات، فيالها من سعادة!

تلك السعادة التي تتلألأ نورا وسناء في أعين الأب والأم فيفتحان كيسيهما ويغدقان على الحارس الهمام، أو الضلع الأخير من المربع.. مربع السعادة التي تلف الجميع بعباءتها الفضفاضة، من يأكل ومن يقدم الأكل وهو يصفق جذلا.. من يدفع.. ومن يقبض وهو ينحني بالتحية! أين هو من كل ذلك المولد؟ كان المفروض أن يكون ملك الحراس. أليس هو حارس الأسد ملك الغابة؟ مع ذلك فلا سعادة ولا تصفيق ولا مرح ولاقهقهة.. ولا تحيات ولا - وهو الأهم - شلنات تنهال عليه من كل جانب حتى ليضطر لأن يفتح ذراعيه عن آخرهما كي يجمعها!

لكم تمنى كثيرا لو نقلوه لحراسة أحد الحيوانات الأخرى.. الناخلة.. أو على الأصح المكونة لمربعات السعادة، بل طلب ذلك من

(*) قاصة من مصر.

رئيسه فعلا .. أكثر من مرة لكن الأخير كان دائما يرفض.

من الأهمية بمكان صلة الألفة بين الحيوان وحارسه .. وكما بدا واضحا كان الأسد يألف عويس جدا .. بل ويحبه، وليس من السهل تدريب حارس آخر على عادات الأسد وطباعه وطريقة معاملته .. أيضا ليس مضمونا . حتى لو قام بكل ذلك التدريب حارس جديد . أن يحبه الأسد بمثل قدر حبه لحارسه الأثير عويس !

وكان هذا يردد في نفسه: يا فرحة قلبي بحب الأسد! ذلك الحب العقيم الخالي الوفاض!

الحقيقة مرة . ولذلك يحاول الناس أحيانا أن يغطوا مرارتها ببعض الملطفات، أما وهو يحادث نفسه فلا ضرورة ولا داعي لأي تلطيف أو تزويق .. المال هو كل شيء في هذه الدنيا، هناك من يقول الصحة أو هناء البال أو الحب، حسنا .. فالمال في أحيان كثيرة يأتي بكل ذلك!

وماذا يفعل مرتبه في هذه الأيام الصعبة؟ يكفي الضروريات فقط .. وبالتالي ينبغي على أطفاله أن يشطبوا من قاموسهم جميع أسماء اللعب والحلوى والملاهي. وزوجته .. عليها أن تنسى تماما أن هناك أشياء تدعى حليا أو أقمشة مستوردة إلخ ..

ترى هل فعلوا ذلك حقا ، أم تظاهروا به أمامه فقط؟ لا يدري .. وكل الذي يدريه أنه هو نفسه لم يستطع أبدا أن يخرج الدراجة البخارية من دائرة أحلامه .. كما فعل بالنسبة لأشياء كثيرة كأطايب الطعام وثمين الملابس، وغيرها وغيرها.

استطاع أن يسكت شوقه إلى كل هذه الأشياء، بل أن يبعدها كثيرا عن إطار تفكيره، لكنه فشل تماما بالنسبة للدراجة البخارية . تكاد عيناه تخرجان من محجريهما خلف كل واحدة منها تسير . بل تجري بهذه السرعة الهائلة على الطريق! في المرات القلائل التي استعار فيها دراجة من أحد معارفه ليركبها فترة وجيزة .. كان يخيل إليه أنه يمتلك بساط الريح المسحور، وهو يمسك مقابضها فيحس كما لو كان يقبض على أعنة السحاب!

بيد أن تطلعه إليها لم يكن إرضاء لهواية ومتعة يشعر بها في أثناء قيادتها وحسب .. لكن لمصلحة وحاجة أيضا، فما أشد عنائه وعذابه في الانتقال من منزله في المطرية .. إلى مكان عمله بحديقة الحيوان في الجيزة! لذلك كانت رغبته تتأصل عنده وتمتد جذورها .. ويشتعل أوارها في نفسه مرتين في كل يوم!

– آه لو امتلكت واحدة!!

يقولها وهو ينزع نفسه من دفء فراشه في عز حلاوة الرقاد قبل السادسة صباحا حتى يلحق بعمله في الثامنة، ويقولها كلما آلمته ساقاه من طول الوقوف انتظارا لأتوبيس خطه اليتيم، ويقولها أيضا بعد الركوب محشورا وسط عشرات الأجساد حتى لتكاد أنفاسه أن تزهق .. لدرجة أنه فضل في إحدى المرات أن يتعلق بالسلم، لكنه أصبح كالمستجير من الرمضاء بالنار .. حيث كاد لشدة آلام يده القابضة على الماسورة أن يفلتها فيسقط! ويقولها حين تبدي زوجته رغبتها في الخروج مساء لزيارة بعض الأقارب أو السينما .. لكنه لا يستطيع لشدة تعبه في رحلة العودة من عمله . أن يرد عليها حتى بالرفض!

لقد فكر في كل الطرق التي رأى معارفه يتبعونها لزيادة دخولهم.. لكنه لم يكن يملك مالا يتاجر به.. ولا وقت فراغ إطلاقا يمكن أن يعمل فيه عملا إضافيا. صحيح أن أغلب ساعات نهاره فراغ.. إلا أنه مرتبط بالبقاء في الحديقة حتى غروب الشمس، فأي عمل إضافي يستطيع القيام به داخل الحديقة؟!

في الجرائد.. قرأ الكثير عن الدخول الطفيلية التي حققها البعض.. لكن مع الأسف.. لم يكن أي منهم يعمل حارسا في حديقة الحيوان.. حتى يحتذي به. فإذن.. لم يكن أمامه سوى فكرته القديمة.. التي ما فتئت تلح عليه حتى تشبع بها. لم يكن من عادة أي حارس سابق للأسد أن يجعل الأطفال يطعمونه.. لكن ماذا لو بدأ هو ريادة هذا الطريق؟ ماذا لو أعمل فكره قليلا ليذلل بعض الصعاب التي بعدها يصبح المستحيل أو الشاذ ممكنا ومقبولا؟

وبدأ يمهد لفكرته. لم يكن الأسد ليقبل على طعامه إلا إذا أعطي إليه مرة واحدة.. وعلى شكل كتلة ضخمة واحدة.. في مكان منزو، فأخذ يمنع عنه الطعام فترات طويلة ليشعر بالجوع.. ثم يقذف إليه بقطع صغيرة من خارج القفص.. أهملها الأسد ازدراءً في أول الأمر، حتى إذا ازداد جوعه بدأ يلتقطها ويلتهمها! وهكذا بشيء من التدريب والصبر روض عويس الأسد على أن يأكل على طريقة القرود والنسانيس!!

ثم بدأ يجذب الأطفال.. ويغريهم على إطعام الأسد.. لكن ليس مقابل خمسة قروش أو عشرة.. بل ربع جنيه كامل! ليس الناس فقط مقامات.. الحيوانات أيضا.. والحيوان هذه المرة هو الأسد.. ملك الغابة، وإطعامه عملية مثيرة.. جريئة.. وغير تقليدية.

وتكررت العملية عدة مرات في ذلك اليوم.. وتكرر اليوم بدوره مرات ومرات.. حتى اكتمل الشهر.. وبعدها تكررت الشهور أيضا.. وهكذا انضم عويس إلى الحراس الذين يشتركون في تكوين مربعات السعادة.. بل كان مربعه هو بالذات.. أكثر هذه المربعات زحاما وأكثرها بهجة.

بمرور الأيام أصبحت العملية أسهل.. بل بدأ يدخل عليها بعض الإضافات والتحسينات والمشوقات.. كأن يرفع الطفل يده بقطعة اللحم إلى أعلى فيقف الأسد على قدميه الخلفيتين، إلى غير ذلك من الحركات. في أول الأمر كان متخوفا.. حتى إنه في نهاية كل يوم كان يتمتم لنفسه بعد أن يحمد الله كثيرا:

- لم يحدث ما يكدر.. حتى الآن.. فماذا يا ترى عن المستقبل؟ لكنه بمضي الأسابيع الأولى على خير، بدأ يحاول أن يهدهد مخاوفه:

- مادمت قد استطعت أن أجعل الأسد يستأنس بعض الشيء هكذا.. فإنه قطعا سيكرر «دائما».. وعلى طول الخط نفس حركاته وتصرفاته مع الأطفال الذين يطعمونه، بحكم الترويض والتعود.. حيث المعروف عن الحيوانات كافة أنها إذا اعتادت على نمط أو سلوك معين ظلت بعد ذلك تمارسه وتسير على منهاجه طوال حياتها. ومع ذلك، فإن جزءا صغيرا داخل نفسه ظل على هواجسه ورفض أن يطمئن.. رفض أن يقتنع، بل راح يحاوره

ويصحح له بعض ألفاظه فيرفع كلمة «دائما» ويضع مكانها كلمة «غالبا»، نعم ليس دائما.. كان في حسبانه باستمرار أن قد يأتي يوم ويغدر الأسد بدون أسباب.. أو لأسباب لا يعرفها مخلوق. طيلة الوقت كان على باله ما فعله أسد السيرك مع مدربه «الحلو»، رغم طول العشرة والألفة.. وبعد تكرار الحركات مئات المرات.. ولسبب ما لم يستطع ولن يستطيع أحد أن يفهمه.. وثب عليه وافترسه!

وهل ينسى أحد مظاهرات القاهرة من أعوام؟ تلك التي أطلق عليها البعض انتفاضة شعبية.. وقال آخرون.. بل غوغاء وحرامية، أسرع عويس يومها ليطمئن على شقيقته بنزلة السمان.. ويا لهول ما رأى.. لو أن زلزالا وقع بحديقته فتكسرت الأقفاص وخرجت الحيوانات المتوحشة.. لما فعلت بالبلد ما فعله الصبية الأبرياء يومها! تحت أي منطق يخضع تفسير تحطيم الأهالي - الذين يشكون أزمة المواصلات - لسيارات الأتوبيس؟ وإشارات المرور.. ماذا فعلت لهم؟ وحتى الجمعيات الاستهلاكية.. إلخ.. إلخ..

رغم كل وساوسه هذه لم يستطع إلا أن يمضي في طريقه.. وإن قرر بينه وبين نفسه أن يصفي هذا العمل نهائيا بعد أن يكتمل له مبلغ ثمانمائة جنيه.. يشترى بها دراجته البخارية الموعودة.. ذلك أنه كان قد أخذ على نفسه عهدا ألا يقرب قرشا من هذه النقود.. مهما كانت الاحتياجات أو المغريات، لكن سحابة ظللت يوما سماء أحلامه.. وإن مرت سريعا. عثرت زوجته في ذلك اليوم على الكيس الذي يحتفظ فيه بكنزه، وفي الحال قدمت له قائمة تحوي الكثير من الطلبات.. كلها مهمة.. وعاجلة.. ولا تقبل التأجيل أو الإرجاء!

لكنه كان حازما، لم يجازف كل تلك المجازفة كي تأتي هي آخر الأمر - وبمنتهى السهولة - لتبعثر نقوده ذات اليمين وذات اليسار. ولم يكن من السهل كبح جماحها.. برغم أن والدها عودها على ذلك، يذكر جيدا الفترة التي كان يشتري لها فيها جهاز عرسها.. حيث كانت كلما طلبت منه أشياء إضافية صرخ فيها:

- هل تظنينني أغترف النقود من فوق التل؟ إنني أستخرج القرش من بين أنياب الأسد!!

ضحك وهو يتذكر هذه الجملة.. التي أصبحت لكثرة ما رددها حموه من كلماته المأثورة. برغم مبالغته الواضحة. كان تاجرا كل يوم برزق جديد، أي لم يكن في الأمر أنياب أسد أو حتى أنياب قطة! هو يستطيع أن يردد هذه الجملة دون أن يكون مبالغا.. بل وسيكون الأسد حقيقة لا مجازا!

عموما هي كلمة ولا داعي للمناقشة.. هذه النقود من أجل هدف سام. لقد قرر ذلك ولن يتزحزح عن قراره قيد أنملة.. ولتحشد كل أسانيدها.. ولتصرخ ما وسعها الصراخ.. فهي تصرخ في واد.. شديد الاتساع!

وأخيرا.. أخيرا جدا.. اكتمل المبلغ، وذهب إلى المحل الذي سيحصل منه على أمنية عمره، بيد أنه لم يجد لديه واحدة جاهزة بالمواصفات التي يطلبها، ووعده صاحب المحل بأنه لن يمضي أسبوع أو أسبوعان إلا ويكون قد دبر له طلبه.

لكنه لم ينفذ وعده مع نفسه.. لم يستطع إنهاء العملية التي قطع فيها شوطا طويلا.. عملية إطعام الأطفال للأسد. للمال إغراء والنفس نادرا ما تقنع أو تكتفي.. أم أن أضلاع مربع السعادة كانت جد محكمة حتى صعب عليه الانسحاب منها؟!

لم يكن الأسبوع الأول من المهلة التي طلبها صاحب محل الدراجات قد انقضى، حتى وقعت الواقعة.. في لحظة خاطفة كومض البرق، ملك الغابة.. الذي سبق وتناول طعامه من أيدي مئات الأطفال.. ثارت كرامته يوما لهذا الهوان الذي انحدر إليه.. وكان احتجاجه عمليا.. أليس الأسد.. ملك الحيوانات؟ التهم مع قطعة اللحم جزءا من كف الطفل الذي كان يقدمها إليه!

نفس الصورة التي طالما طافت بخيال عويس.. عشرات المرات، في النوم واليقظة.. وكان يكفي أن يهز رأسه أو يطرف بعينيه حتى تختفي، هذه المرة لم تفعل.. هز رأسه ودعك عينيه.. وقرص خده عدة مرات.. لكن الصورة كما هي.. الدماء تملأ الأرض أمام القفص.. والصرخات تتعالى تخترق رأسه.. الناس تتجمع.. اللغط والهرج والمرج.. في حين راحت أعماقه تتساقط في انهيارات يكاد سمعها يصل لأذنيه.

عندما نطق وكيل النائب العام الجملة التي أنهى بها تحقيقه معه: «يفرج عن الحارس عويس عبد الله شديد بكفالة قدرها ثمانمائة جنيه».. دهش هذا الأخير.. هل كان الوكيل يعلم بالضبط مقدار ما يملكه؟!

حين وضع لأول مرة في قفص الاتهام.. راح يدير عينيه في الحاضرين بذهول وقد بدوا له وكأن وجوههم قد تحولت إلى تماثيل شمعية متجمدة. فجأة بدأ يضحك بشدة وسط دهشة الموجودين، الذين لم يستطيعوا قط معرفة سبب هذه الضحكات. وكيف كان يمكن أن يصل تفكير أحد إلى أنه كان يقارن في مخيلته مربع الحديد الذي يحيط به (قفص الاتهام) وبين مربعات السعادة.. التي تحققت له أخيرا بعد أن ظل يحلم بها طويلا؟! ■

قصة قصيرة

مفارقة . .

محمد حمد الصويغ*

وفي زاوية معتمة من زقاقها الضيق ينتظرها «الشاعر» بلهفة وتوق كبيرين.. علها تطل من شباك غرفتها.. أو تلوّح بمنديلها من على الشرفة.. أو تتعلق من إسارها فتخرج من البيت ساعة ليلاحقها كالعادة.. فتصفعه على صدغه.. أو ترميه بحجر.. أو تصرخ فيجتمع الناس من حولهما.. كالعادة.

غير أن شيئاً من هذا أو ذاك لايحدث، فماذا جرى؟

إنه مشتاق لصفعة من كفها الثقيل.. أو حجر تهوي به على أم رأسه، فيعود من حيث أتى مجروحاً مهزوماً.

وبعد طول ترقب وصبر تخرج من منزلها.. فيلاحقها:

- ماذا تريد مني أيها الأحمق؟

- لا تسأليني عما أريد.. يكفي أن أراك كل يوم.. وأتحدث معك.. لماذا تصرين على الابتعاد عني كلما اقتربت منك؟

- أنت أبله يا هذا.. اغرب عني.

وتهوي بكفها الثقيل كالعادة على صدغه فيترنح من الإعياء.. ويسير بخطى مهزوزة لايلوي على شيء.. بينما تغيب هي من أمامه كالزئبق داخل زقاقها المعتم.

كانت كلما ضربته أو شتمته أو ذرت الرمال على رأسه وولت هاربة، يرفع رأسه فإذا برجل بدين أسمر يتطاير الشرر من عينيه وقد تملكه الغضب فيعاجله هو الآخر بلكمة قوية على فكيه أو بركلة يسددها إلى جسمه الهزيل كيفما اتفق.. صارخاً في وجهه:

- إذا رأيتك مرة أخرى تتحرش بها فسوف أفصل رأسك عن جسدك.. اغرب عن وجهي.

ويندب «الشاعر» حظه التعيس معها.. إنها رائعة الحسن.. عذبة الحديث.. رقيقة.. رغم تعاملها الوحشي معه.. لكنه راضٍ بما يصيبه منها.. فلابد أن تشعر بحبه يوماً وترأف لحاله.. هكذا كان يمني نفسه.. غير أن مايعكر صفوه ويقض مضجعه هو هذا الرجل البدين.. فلماذا يكيل له الصفع والركل كل يوم؟ لماذا يحشر أنفه فيما لاعلاقة له به؟

وتمضي الأيام بالشاعر على هذا النحو.. كلما حاول التقرب منها عاجلته بالصفعات والإهانات، فيأتي الرجل البدين ليكمل مابدأته هي.

وفي يوم أراد «الشاعر» أن يستجلي ماغمض عليه.. وألا يغرب عن وجه هذا الرجل إلا بعد أن يعرف الحكاية.

جاء دور الرجل فعاجله بالركلات والصفعات المعهودة وصرخ في وجهه كالعادة:

- إذا رأيتك مرة أخرى تتحرش بها، فسوف أفصل رأسك عن جسدك.. اغرب عن وجهي.

- ناشدتك الله ياهذا.. أنت في كل يوم تذيقني أصنافاً من العذاب فما علاقتك بالفتاة؟ لماذا تتدخل في أمر لايعنيك؟ لماذا تحشر أنفك فيما لاعلاقة لك به؟

- لماذا أحشر أنفي؟ إنها زوجتي يا أبله!! ■

(*) قاص سعودي.

نقطة البداية

فاطمة الكواري*

بعثرت أوراقها ورقة تلو الورقة، ورمت بأسرارها فوق كومة الأوراق المبعثرة، كل حياتها كل تفاصيلها مباحة على هذه الأوراق، على الأرض.. أوراق.. وجسد.. لم يجد بدا من الاندماج واحتضان حروفها، حروف لملمتها حرفا حرفا غذتها بأجمل أحاسيسها.. كان حبا.. كان وعدا.. تجاوز حدود الورق.. تجاوز حدود خصوصيتها.. استرجعت تفاصيل تلك الحروف الخاصة التي استباحت خصوصياتها آلاف العيون ولاكتها آلاف الألسنة.. خفية مرة.. وعلنا مرات أخر.. ارتدت رداءها الأبيض.. وجلست العذارى حولها.. وهن يتمنين ارتداءه مثلها.. استرجعت دقات الدفوف.. ونظرات الرغبة في عينيه.. وعلامة حميمة لفها الليل تحت ستاره.. كمْ من الذكريات الهادئة والصاخبة قتلتها مع تقلب كل الأوراق المبعثرة تحت جسدها.. ضرب من الجنون أن يطوى هذا الجسد على كومة من قصاصات هي كل ما تبقى لها بعدما شيعت كل اقتناعاتها إلى مثواها الأبدي.. قال لها ذات يوم.. أنا وأنت شيء واحد.. لا ننفصل.. فادمجي حروفك في حياتنا نحن الاثنين.. وعن طيب خاطر انصاعت وتركت حروفها للضياع.. ومرت بذهنها خواطر كثيرة تورمت.. وتضخمت فأصبحت صداعا مزمنا يؤرق مضجعها ليالي كثيرة، خواطر أغلبها انعكاسات لتجارب مريرة، تجارب كادت تخنقها سحبت مرارا ويقرة الأكسجين من رئتيها وجمدت الدماء في شرايينها.. وتأرجحت روحها بين واقع زيفته الوعود الكاذبة وواقع آخر يعيشه مع امرأة أخرى.

تداعى جسدها منهكا فاقدا جلادته في تحمل الآلام لتنهار ومبادئها في بؤرة السقوط، وتطفو كل خصوصياتها الهامشية والدقيقة جدا، وتدقق بهما نظرات نارية تسكن حدقتها الكراهية، وتتدافع أقدام حاقدة لتركلها بعنف، لتتمتع بنشوة انتصار مزعومة، حاولت أن تسدّ أذنيها عندما سمعت تصفيقا لأيدٍ تعودت التصفيق عبثا، نشوة كبرى تحدث عندما تنهزم بعض من مبادئ صادقة وتضيق دائرة وجودها وتحشر بين دوائر أكبر وأكبر، تتلاشى ملامحها قسراء، والخوف ينمو عندما تغذيه باقتناعات بالية تغوص في أعماق حروفها القديمة حروف حدت من نموها ذات يوم في سبيل سعادة وهمية! قرت دمعة ودمعة توالت من بعدها دموع تلألأت بانعكاسات الإضاءة على قسمات وجهها.. كل الدموع تحذو حذو الدمعة المتلألئة وعكست خواطر سقطت عفوا في ذاتها..

عواطفه المزعومة، نظراته الحنونة، تلكما

(*) قاصة قطرية.

العينان كانتا ملاذها ومنطقة السكن لروحها، منطقة احتضنتها طويلا.. وها هي ذي تخرج منها بعد أن دفعت نفقاتها الباهظة أخيرا.. وسيظل القسط أبديا.. أسرفت تعترف هي بذلك عندما تركت كل خصوصياتها مبعثرة في عمق عينيه، احتضنت أوراقها المهجورة من جديد..

وكتبت قائلة:

أعترف بسذاجتي وبغبائي المبطن بعواطف عاتية الاندفاع متهمة بالاندفاعية. حذرتني أمي كثيرا من عواقب اندفاعي.. كل رفيقاتي ألبسوني قلادة تحتوا عليها صفة الدوام، مندفعة، مندفعة، وقدموها لي هدية مع أسفهم الشديد، وعندما قررت أن أسكن في عينيه شرعا شيعوا بحرقة كل اقتناعاتي بينها.. وبرعوا عقلي من لحظات هوائية مزاجية، قالوا إنها تتنابني في قمة عقلانيتي، كنت أظن أن التشبث بالخطأ الذي يعتقدونه قد يكون فضيلة، التمست العذر له وبررت كثيرا رحيله الدائم عني.. التمست العذر له حتى أصبحت مساحتي في عينيه خالية فاضطر هو لملء تلك المساحة، واندفعت أعتلي هامات شموخي كعادتي أرتفع باقتناع وبيقين ثابت بأن الروح ليست سلعة للاستهلاك وبكبرياء أقتنص غيرتي خلسة وأطلق العنان لحرية ذاتي وأعتكف وحيدة ولا أقبل العزاء.. عدت إلى شرنقتي ألملم أوراقي وشؤوني.. أغفو ويغفو الحزن معي وأستيقظ بدونه.. أدلف إلى عالم المنافسات التي تسمو بعضها أحيانا.. زيفا وخداعا.. لم أكرس ذاتي يوما لمنافسة ملتوية يفوح من رائحتها عفن الغدر.. لا أنكر بلاهتي الشديدة عندما ارتضيت به حبيبا.. جاء يحمل بين يديه تاجا مرصعا بحبيبات الأمان تزين أطرافه حواشي الاستقرار بهرت لحظتها وطرت فرحا.. كم كنت ساذجة.. كم كانت أحاسيسي عفوية.. ارتبطت به عاطفيا وبكل أشيائه من حولي.. حاولت أن أفصل مزارا بين عاطفتي.. وتعودي وفشلت لأن الشبه بينهما متقارب جدا.. وحين لمحت تلك الأخرى تحتل مساحتي استطعت أن أقضي على عاطفتي وتعودي معا.. حطمت أشياءك.. كل بقاياك.. ولم يعد لك في حياتي متسعا ذرفت دمعا اعتصرت قهرا ولكن ليس لأنك فضلت الأخرى وتركتها تستبيح خاصتي وتعربد في زوايا مملكتي.

ولكن لأني أسرفت في ثقتي بك وبنفسي لأنها أحببتك باندفاع يوما..

وبشوق لملمت أوراقها.. وأعادت اكتشاف نفسها لتبدأ من جديد في تبديد كل نقاط ضعفها وتستجمع نقاطاً أخرى خلقت من رحم التجربة.. وخرجت بكل عنفوان إلى ساحة عقلها.. قوية بدون اندفاع أرعن وبنقاط تفصل بينها.. وبينه.. وبين المرأة الأخرى ■

حوارات

حوار مع الناقد الدكتور صبري حافظ

أجرى الحوار

أحمد سماحة ـ سمير الفيل

◆ الدكتور صبري حافظ: رجع نقدنا العربي المعاصر إلى أصولنا المعرفية.

◆ طموح غريب أن نبحث عن نظرية نقدية عربية بمعزل عن العالم.

◆ نعم هاجمت نجيب محفوظ بسبب عمل رديء ثم قدمته لأكبر قطاع من الجمهور الإنجليزي!

عدد من القضايا المتفجرة واجهنا بها الناقد الكبير الدكتور صبري حافظ، أستاذ الأدب العربي الحديث بجامعة لندن، والذي يقوم بجهد كبير في تعريف قطاع عريض يقرأ الإنجليزية بأهم مبدعينا العرب.

في القاهرة التقينا به، وهنأناه على آخر كتاب صدر له بالعربية، وعنوانه «آفاق الخطاب النقدي»، ثم أثرنا معه عدداً من المسائل الثقافية التي يدور أغلبها حول قضايا النقد العربي. من خلال هذا الحوار الذي لمس مناطق متوترة في العلاقة بين نقدنا العربي المعاصر وبين مناهج النقد الأوربي. وهذا هو نصه:

* نحن معنيون بالبحث عن آفاق النقد العربي المعاصر. هناك آراء تقول إن نقدنا العربي منذ بدايته ظل يقتات على مباحث النقد الأجنبي. هل هذا صحيح، أم أن ثمة نظريات عربية تبلورت بالفعل؟

** في تصوري أن طرح هذا السؤال يمثل معضلة. فمسألة طرح نظرية عربية نقدية أو منهج نقدي عربي بمعزل عما يدور في العالم هو أمر غير صحيح. فلو نظرنا إلى أهم التطورات النقدية الغربية في فرنسا مثلاً، لوجدنا أنها لم تنبثق من فرنسا بمعزل عن حوارها مع كل ما أنجزته مدارس أو مذاهب مثل الشكلانيين الروس أو ما أنجزه ناقد كبير مثل «باختين»، أو حتى مع مدارس النقد الإنجليزية والأمريكية. لذلك أستطيع أن أقول إنه لا توجد مدارس نقدية في العالم تتبلور بمعزل عن معرفة واعية وحوار جاد مع التيارات النقدية المختلفة. هذا بعينه ما حدث في النقد العربي، والذي شهد خلال العشرين عاما الفائتة إسهامات وإضافات مهمة جداً، توشك أن تمنح خصوصية وشخصية متميزة.

الطموح إلى أن تكون هناك نظرية نقدية عربية تكون مختلفة عن كل مايدور في العالم أعتبره طموحا غريبا، لأن مثل هذه النظرية لابد أن تكون في حوار مستمر مع أهم الكشوف

النقدية المختلفة، حتى تلائم الخصوصية المتميزة لهوية الخطاب الأدبي العربي إذا صح التعبير.

وهذا قد حدث بالفعل. فإذا نظرنا إلى ممارسات النقد الحديث على إمتداد الساحة العربية، فسنجد أنه حتى من ينظر إليهم وكأنهم يستوردون مناهج نقدية غربية ويطبقونها يضيفون إليها ويغيّرون فيها ويحورون في تطبيقاتهم ويصل الأمر إلى تبديل مكوناتها بالصورة التي يصبح معها مايقدمونه نقداً له خصوصيته في حواره مع النصوص الإبداعية التي يتعاملون معها. وبالتالي، فإن ثمة إضافات مهمة تحققت في المنهج النقدي العربي خلال السنوات الأخيرة. وأي متابع يقرأ مجلة متخصصة مثل «فصول» مثلاً، فسيكتشف أن الخطاب النقدي الموجود بها مغاير تماماً لما كان سائداً قبل عشرين أو ثلاثين سنة، وليس بأي حال من الأحوال نقداً لما يحدث في أوربا.

* كان النقد في الأربعينيات والخمسينيات يركز على المضمون، ويلتفت إلى الفكرة، كما كنا نجد ذلك لدى محمد مندور وطه حسين، بينما تحول في الستينيات والسبعينيات إلى الاحتفاء بالقيمة الجمالية. هل هذا صحيح؟

** يبدو للوهلة الأولى أن هذا الأمر صحيح، لكن لو رجعنا إلى فترة زمنية بعيدة، وعدنا للنقد العربي القديم - وخصوصاً في النصوص الناصعة والمهمة لدى عبد القاهر الجرجاني - فسنجد أنه لم يكن هناك على الإطلاق فصل بين الشكل والمعنى، بين التقنية والفكر. ونجد أيضا أن مرتكز هذا النقد العربي القديم كان مرتكزا نصياً. وإذا عدنا مرة أخرى إلى النص وحاولنا أن نهتم بيناء هذا النص، نجد أن الاهتمام ببناء النص هو اهتمام بموضوعه، وبفكرته، وبمحتواه، واهتمام كاف برؤيته ولكن بطريقة أخرى، نجدها مغايرة حيث لاتخفي خصوصية النص الأدبي، وإنما تؤكد على هذه الخصوصية. وتدخل عالم النقد الأدبي من خلال مفاتيح خاصة بالنص نفسه، وليست مفاتيح مفروضة عليه من مقاربات نقدية مختلفة مثل علم الاجتماع، أو التاريخ، أو السيرة، أو التجريب.

نجد أن النقد الأدبي استطاع ولأول مرة أن يبلور مداخل جديدة للعمل الأدبي مستقاة من دراسة طبيعة تشكل الخطاب الإبداعي نفسه، بمعنى أن هذا النقد لم يعد ينطلق من مسبقات ثابتة وإنما استفاد من كل الإنجاز المعرفي في العلوم الاجتماعية المختلفة لبلورة تقرب له خصوصيته في النص الأدبي: يهتم باللغة وآليات عمل هذه اللغة، كما يهتم بتوليدها للمعنى، والعلاقة بين بنيتها ودلالتها كما كان الحال في «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» عند عبد القاهر الجرجاني. نحن حقيقة رجعنا إلى أصولنا المعرفية وإلى مقارباتنا التي بلورناها من خلال تاريخنا النقدي نفسه، ولكن بعد أن تسلحنا بالمعارف التي أتاحتها الثقافة الإنسانية كلها وليس الغربية وحدها، منذ عصر النهضة حتى الآن.

* هل ثمة منهج نقدي محدد ترى أنه الأقرب لمعالجة نصوصنا الإبداعية؟ أم أن الأمر مطروح لتلاقح أكثر من أسلوب وأكثر من منهج؟

** طبعاً، من المفروض أن يكون هناك اتساع يستوعب أكثر من منهج، لأنه من

الطبيعي أن يدخل الناقد الأدبي. وأنا أتحدث عن الناقد القادر على الإبداع النقدي. إلى النص، وهو مسلح بأدوات معرفية كافية، تعطيه القدرة على التعامل مع المنتج الأدبي بإبداع نقدي مواز. على الناقد أن يدخل إلى فضاء النص بعقل مفتوح وحساسية بكر، وأن يسعى لاستخلاص قوانين حركة ومسار أدبنا العربي من داخله. وبالتالي، فعندي دراسة طرحت فيها طريقة مختلفة كلية للتعامل مع تاريخنا الأدبي، ورفضت فيها كل المدارس التي كانت تدرس هذا الأدب من قبل، وتقسمه إلى إحياء ثم رومانسية ثم واقعية، ثم واقعية جديدة، ثم حداثة.. إلى آخره. وإنما نتحدث عما أسميته بتغير قواعد الإحالة، والتعرف على آليات هذه القواعد، وبلورة كل محدداتها، باستخدام مجموعة متضافرة، ومتراكبة ومتكاملة، من المناهج النقدية للتعرف على متغيرات النص الأدبي من داخله، وطرح تصور مغاير للتعامل مع مسيرة أدبنا، وخصوصا الأجناس الأدبية الجديدة على ثقافتنا مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرحية، بطريقة لا علاقة لها بطرائق التأريخ المتبعة في الغرب للمدارس الأدبية.

* أشرت في حديثك إلى دخول حقول معرفية مختلفة إلى منهج النقد الأدبي. لكننا نود أن تحدثنا عن منطلقاتك الأساسية للولوج إلى قلب النص الأدبي العربي؟

** لابد أن يتوافر للناقد قبل أن يتعامل مع أي نص أدبي مجموعة من المعارف الأساسية تدور حول آليات البناء الداخلية للأعمال. هذا يتطلب من الناقد أن يتسلح بثقافة موسوعية، وأن يكون متابعاً لمجموعة من الآداب حتى تزوده بالجانب المقارن من نظريته النقدية. وأن يغفل كل هذا حينما يقترب من العمل الأدبي. إن عليه أن يضع كل هذا في مؤخرة وعيه، وأن يلج النص ويستجيب له بحساسية دربت وتشكلت وثقفت عبر الممارسة الطويلة، وأن يترك للنص نفسه ليطرح عليه مفاتيحه. في البداية لابد أن أقرأ أي عمل أحب أن أكتب عنه مرتين. القراءة الأولى عادية تستجيب فيه للعمل، وتحاول تتبع تفاصيله ومايريد أن يقدمه إليك. ثم بعد ذلك تقرؤه قراءة تحليلية متفحصة ثم أحيانا أعود إلى النص مرة ثالثة في أثناء الكتابة. وعادة ما أحب الدخول إلى النص من مدخله. تقول لنا ثقافتنا: ادخلوا البيوت من أبوابها، وأول باب يفتحه عليك النص، هو عنوانه وبداياته، ولديّ دراسة طويلة عن البدايات ووظيفتها في النص القصصي، باعتبار أن البداية، تحدد أشياء كثيرة في النص، خاصة لدى الكتاب العظام. تقرأ الفقرة الأولى - مثلاً - ليحيى حقي، أو مدخل رواية لبهاء طاهر، أو مطلع قصيدة للسياب تجد أن المفتاح الأساسي للعمل موجود في بدايته. وكان النقاد العرب القدماء مهتمين بهذا الأمر حين تحدثوا عن براعة الاستهلال. ثم أترك العملية النقدية تستمر بنفس المنطق الذي يترك به المبدع نفسه للعملية الإبداعية، حيث يفرض العمل الأدبي منطقه الخاص، من خلال عملية التفاعل المستمرة بين العقل النقدي والنص الإبداعي.

* نعرف أنك قبل حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل، قدمت دراسة هاجمته.

** أنا ضد عمليات السعر بالفرد المبدع إلى

درجة القداسة، هذا أولاً. أما ثانيا، فأنا ضد عملية أن يفرض علينا الغرب كيف نرى مبدعينا، وتراثنا الإبداعي. نحن كنقاد عرب نعرف نصوص نجيب محفوظ بأفضل مما يعرفها أي واحد في لجنة جائزة نوبل أو غيرها. وهذا ينطبق على الآخرين؛ فالنقاد الإنجليز يعرفون شكسبير أفضل مما يعرفه نقاد يكتبون بأي لغة أخرى. نحن أبناء نفس الثقافة التي أبدع بها نجيب محفوظ رواياته. لقد كتب لنا - نحن العرب - أعماله. وهذا لا ينطبق على نجيب محفوظ وحده، بل على كل الكتاب العظام، فتشيكوف له قصص رديئة، وله قصص قمة في الجودة والأداء. وفي رأيي أن نجيب محفوظ له أعمال مستواها متواضع، وله أعمال عظيمة بأي معيار من المعايير. وحينما كتبت عن نجيب محفوظ هذا المقال الشهير الذي جعله يغضب مني رغم صداقتي له، كنت أكتب عن عمل مازلت أرى أنه عمل أدبي ردئ، هو «أمام العرش» وهو ليس عملا روائيا، ولكنه عمل سياسي. ولقد قدمت قراءة سياسية، وأنا أختلف معه كلية في تقييمه السياسي للمرحلة الحديثة برمتها، وهذا الاختلاف مشروع. وحينما حصل محفوظ على جائزة نوبل، كنت أول من قدمه على نطاق واسع جدا في إنجلترا، وأعددت فيلما عنه بالقناة الرابعة بالتلفزيون الإنجليزي، وقدمه هذا الفيلم لقطاع عريض من الجمهور الناطق بالإنجليزية. ولم أجد أي تعارض على الإطلاق بين نقدي لعمل أرى أنه غير موفق فيه، وبين حماستي للرجل. وأستطيع أن أقول إنني شخصيا - ومعي عدد كبير من النقاد العرب - أقدر على الحكم على أعمال نجيب محفوظ من غيرنا، ولايوجد أي كاتب في العالم لاتوجد له أعمال جيدة وأخرى متواضعة. وأعتقد أن نجيب محفوظ نفسه يوافقني على ذلك. فعظمة نجيب محفوظ حقيقة في هذا المتن المتواصل الضخم الذي تبرز فيه لحظات لامعة ورائعة مثل الثلاثية، وعمل عظيم لم يهتم به النقاد هو «حديث الصباح والمساء» هذه رواية حداثية متفوقة على زمانها وعصرها، لأنها استطاعت أن تفك بنية الرواية كلها ليعادل ذلك التفكيك ما أسميه بتفكك الواقع نفسه.

وقبل أن أكتب هذه المقالة التي أغضبت «محفوظ»، كنت قد كتبت قبلها عشر مقالات جيدة جدا عن محفوظ. ومن حقي أن أكتب مقالة واحدة تشير إلى عمل ضعيف. إن «محفوظ» كمتن عظيم جدا بالرغم من بعض الهوامش الضعيفة بأي معيار من المعايير. وأنا أعد مقالة جديدة في مؤتمر علمي سيعقد في أوربا عن الثلاثية. وأعدت قراءة الثلاثية مرة أخرى، وكنت قد قرأتها في شبابي، فاكتشفت أنني أمام عمل لم نكتشف عبقريته بعد، فهو على درجة مدهشة من الكثافة والتعقيد وتراكم الطبقات الدلالية والمعنوية فيها بطريقة لاتتوافر لأي عمل آخر مكتوب بالعربية. فنجيب محفوظ هرم، وفي أي هرم حجارة ثابتة راسخة، وأخرى مقلقلة ■

قراءة في المسرح العربي في قطر

حسن عبد الله رشيد*

تمهيد

المسرح وافد جديد، فالمجتمع القطري لم يعرف المسرح بشكله المعروف إلا منذ سنوات قصار من عمر الزمن، وتحديداً منذ بدايات عام ١٩٧٢ مع تأسيس المسرح القطري، وهذا لا يمنعنا من القول، إن الإرهاصات الأولى لظهور هذا الفن سابق على هذا التاريخ بسنوات. ولكن المسرح كنوع من أنواع الفنون التي تقدم الفكر والفن والمتعة، قد تأخر نسبيا مقارنة حتى ببعض دول المنطقة. لقد عرف المتلقي أشكالاً درامية أو شبه درامية ارتجالية تقدم من خلال فرق الهواة، في المناسبات المختلفة.

إن عدم معرفة المجتمع القطري للمسرح قبل هذا التاريخ لا يمكن أن يعدّ منقصة أو عيبا، لأن لكل مجتمع ظروفه الخاصة وله فنونه. فالمجتمع الخليجي بصفة عامة عرف فنونه الخاصة المرتبطة به، في ظل ظروف تلائم واقعه وتتمشى مع متطلبات البيئة والإنسان على حد سواء. هذه الظروف خلقت فنونا تقليدية وتعود الناس على المشاركة فيها لأنها تعبر عن المجتمع، فكانت المشاركة الجماعية وفي شكل أقرب إلى الاحتفالية، ومازال البعض حتى الآن يتذكر ذلك المجتمع البسيط بفنونه الخاصة، مثل موسم الخروج لرحلة الغوص عن اللؤلؤ، أو العودة من الرحلة، أو تلك الطقوس التقليدية والشعبية التي تفرض نفسها على الشعب في المناسبات المختلفة في الأعياد وحفلات الزواج وغيرها. ولكن عالم المسرح عالم مختلف. لأن فن المسرح فن شامل يضم العديد من الفنون الأخرى مثل الموسيقى، والأداء، والأزياء، والديكور،... إلخ.

كما أن هذا الفن يحتاج إلى عناصر لابد من توافرها. وظروف المجتمع في تلك الحقبة، لم تكن مهيأة لظهور المسرح، سواء كانت ظروفا اجتماعية مثل العادات والتقاليد، أو ظروفاً حياتية مثل توقف التعليم عند بداياته الأولى. ومع هذا، فإن هذا المسرح عندما وجد الدعم والتشجيع خلق لنفسه عالما.. وأخذ ينمو ويتطور مثل أي كائن حي. لا يعرف الجمود والتوقف. ولأن المسرح كائن حي ومتجدد، فإذا ما توافرت الظروف يخلق لذاته تياراً وسط كل المعوقات. إن الطفرة والتعليم والمشاهدة والاحتكاك لفتت الأنظار إلى ماهية المسرح، ودور المسرح في المجتمع. لذا فإن المسرح قد خلق علاقة حميمة مع المتلقي في إطلالته الأولى وفي أول إطار منتظم.

ولكن من الملاحظ أن الاهتمام من قبل الدارسين أقل بكثير محليا وعربيا بالمسرح

(*) باحث قطري.

القطري، كما أن الدراسات المسرحية شبه نادرة، مع أن المتابع والباحث لهذا المسرح الوليد مقارنة بالمسارح الأخرى، سيلاحظ أن هذا المسرح قد ترك بصمات واضحة من خلال المشاركات الخارجية في الملتقيات العربية. هذا التميز من جانب، والغياب من جانب آخر، يطرح إشكالية لدى الباحث العربي الذي يهتم بالمسرح القطري.. فالدراسات التوثيقية والتحليلية نادرة، وأهمها الدراسة الخاصة بالدكتور/ محمد عبد الرحيم كافود، الذي استطاع أن يؤرخ لهذا المسرح منذ البدايات الأولى في إطار من الموضوعية، وبعض الدراسات الأخرى التي اعتمدت على أقوال الرواة والجيل الأول من المسرحيين القطريين مثل دراسة السيد/ حسان عطوان، والبحث العلمي الذي قدم لأكاديمية الفنون لنيل درجة علمية، حول القضايا الاجتماعية في المسرح الوليد للسيد/ حسن رشيد، والدراسات التي طرحت حول بعض رموز الحركة المسرحية مثل الدراسة الخاصة عن الفنان/ غانم السليطي، للسيد/ زهير غزال، والدراسة الخاصة حول مسرح الفنان/ عبد الرحمن المناعي، الذي أعده/ عباس مراد كإطار للتخرج في معهد الكويت، ثم الدراسة التي أعدها الفنان عبد الله أحمد عبد الله، وساهم فيها الدكتور كافود، ومرزوق بشير، وحسن رشيد حيث تناول كل منهم جزئية من جزئيات المسرح القطري.. وهناك دراسات أخرى موزعة بين صفحات بعض الكتب المسرحية العربية، أو ألقيت في المهرجانات المسرحية. بخلاف هذا فإن ما قدمه أبناء قطر فوق خشبة المسرح أكبر بكثير من هذه الوريقات المختصرة..

المسرح.. فن الفرجة

ماذا عن البدايات المسرحية إذن..؟ أعتقد جازما أن تحديد تاريخ محدد لربط هذه الظاهرة وظهورها في المجتمع نوع من العبث. وفي تصوري الخاص أن أي باحث منصف لايستطيع أن يؤكد وبشكل جازم متى عرف أبناء قطر لعبة المسرح أو الفرجة المسرحية. ولعل الإرهاصات الأولى، وإن سجلتها ذاكرة الرواة والجيل الأول للبدايات الأولى، غامضة كما أن الإطار العام لتحديد التاريخ غير واضح، وأقرب تاريخ يمكن الاعتماد عليه والاعتداد به، تاريخ تقديم العرض المدرسي - بلال مؤذن الرسول - والذي قدم في مدرسة الدوحة الثانوية، من خلال استلهام واستحضار شخصية «بلال»، وقام بتنفيذ العمل - الطالب أبو واصل - وجسّد شخوص العمل بعض الزملاء، منهم «سلطان الجابر في شخصية بلال، علي عبد اللطيف المسلماني في شخصية أبي جهل». هذا العمل قدم تقريبا في عام ١٩٥٩. وهناك حلقة مفقودة حول المسرح القطري حتى عام ١٩٦٣ وبروز عمل مسرحي آخر، من خلال المعهد الديني تحت عنوان - عالم وطاغية - للشيخ يوسف القرضاوي، الذي طرح شخصية سعيد بن المسيب والحجاج بن يوسف الثقفي، وقد برز خلال هذه الفترة طاقات فنية قدمت أعمالها بلا شك ضمن حفلات السمر في المعسكرات الكشفية.

ولكن التاريخ لم يثبت لنا وبشكل مؤكد تواريخ تلك الأعمال الارتجالية.. ولكن معظم الدراسات تعود إلى مسرحية بلال مؤذن الرسول وإلى عام ١٩٥٩.. لماذا؟ لأن هذا العرض يحمل سمات العروض المسرحية، مع أن العرض قدم في قاعة الرسم والنشاط الطلابي، وما ميز العرض حقاً ذلك الإطار العام شبه المكتمل للعرض المسرحي. من خلال وجود خشبة يعرض عليها العمل.. حقيقة الخشبة كانت عبارة عن «برتكبلات» ترتفع قليلا عن مستوى أرضية القاعة، ولكن لأول مرة هناك ديكور، وإكسسوارات، وأزياء وشخوص تجسد المشهد، في إطار من الواقعية، لأحداث استحضرت من تاريخ الإسلام.. بخلاف هذا العرض، فالحلقة مفقودة كما أسلفنا لوضع تاريخ محدد، تأريخياً أو توثيقاً. وذاكرة الأجيال تذهب إلى الاحتمال سواء بالنسبة لنوعية العروض البسيطة أو تاريخ تقديمها، سواء تلك الأعمال التي قدمت في عروض شركات النفط وأبرزت الطاقات الكوميدية الكامنة لدى بعض الفنانين نخص بالذكر منهم/ عطية الله النعيمي، حمد السليطي، إبراهيم فيروز، عبد الله عبد الكريم، أو تلك الأعمال التي قدمت ضمن فرق الهواة في بعض الأندية الرياضية. ونخص بالذكر/ عبد الرحمن عبد الله درويش، عبد الرحمن الغانم، إسماعيل خالد، أو تلك الأعمال التي كانت تقدم في نهاية العام الدراسي في مدرسة الصناعة من خلال المحاكاة لأعمال عرضت عبر شاشة السينما أو تلفزيون أرامكو.

وإذا كان معظم أبناء الجيل قد توقفوا عن تكملة المشوار، فإن زملاء المرحلة قد واصلوا العطاء، ومنهم الفنان/ عبد الرحمن المناعي، محمد بوجسوم، موسى عبد الرحمن وغيرهم وحاولوا أن يمهدوا الطريق لمن سيأتي بعدهم.. حقيقة كانت البدايات الأولى بدايات بسيطة، ولكن خلقت أيضا تياراً من الانتباه لفن جديد، أصبح له عشاق ومريدون.

حتى في إطاره التلقائي البسيط والبعيد عن معرفة ماهية المسرح.. هذا الإطار لا يجعلنا ننسى دور بعض المدرسين الذين قد لعبوا دوراً مهماً في ربط هذه الهواية الجديدة في أذهان البعض، ودعمهم وتشجيعهم للموهوبين لمواصلة الطريق، لأن تحقيق الهدف مرتبط بأحلامهم الشخصية أيضاً وطموحاتهم في خلق تواصل فني جديد لعالم جديد اسمه المسرح.

البدايات الأولى

ليس بمقدور الباحث المنصف أن يحدد تاريخا محددا للعروض الارتجالية الأولى كما أسلفنا سواء في إطار المسرح المدرسي أو في الأندية، لأن الأشكال البدائية قد سبقت هذا التاريخ. فهناك بعض الأعمال التي كانت تقدم في ليالي السمر بواسطة فرق الكشافة، هذه العروض أقرب إلى الإسكتش منها إلى العروض المسرحية المدرسية. كما أن الأعمال التي قدمت في الاحتفالات والمناسبات الخاصة والعامة في الأندية أدت دوراً في ترسيخ اللعبة، فهي وإن اقتربت من إطار كوميديا الأنماط. أو كوميديا دي لارتي. من خلال طرح شخصيات نمطية من المجتمع، تطرح ذاتها

وتحمل صفاتها وتعابيرها ولهجاتها، فإنها خلقت جمهورها الخاص، لأن هذه الشخوص لها ارتباط بالواقع مثل شخصيات «البدوي، الهندي، العماني، الإيراني» وقد تخصص في أدائها ممثلون لا يحيدون عن أدائها سواء ضمن النشاط الفني في أندية شركات النفط، من خلال حوار متفق عليه مسبقا، أو في الأندية الرياضية.

والباحث لا يجد مرجعا يعتمد عليه في تأريخ تلك الحقبة سوى ذاكرة من شارك في تلك العروض. هذه الذاكرة تطرح كثيرا من الإشكاليات، لعل أهمها بعد الفترة الزمنية وهشاشة العلاقة القائمة بين الجيل الأول والجيل الجديد، هذه العلاقة المتوترة خلقت فجوة حقيقية بين تفكير كل جيل ليست فقط من خلال نظرة كل جيل للمسرح، ولماهية المسرح وهل المسرح فن يحمل رسالة؟ وما هذه الرسالة؟ وما دور المسرح في المجتمع؟ وهل المسرح وسيلة للترفيه وقضاء بعض الوقت، أم أن رسالة المسرح أكبر وأكثر شمولية من طرح نماذج ساذجة لبعض الشخوص، والأحداث الكوميدية الارتجالية؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تحدد مدى اتساع الهوة بين الجيلين، وفي نظرة كل جيل للمسرح.

الواقع يؤكد أن تلك الأعمال لا تحمل السمات المسرحية. يذكر الدكتور كافود في دراسته عن المسرح القطري اسم مسرحية القناش ويحدد تاريخاً لها. ولكن الكثير من الأعمال التي قدمت فيما بعد أو في تلك الحقبة مغلف بالضبابية مثل مسرحية «بين الماضي والحاضر» وغيرها، خاصة وأن بعض العناصر التي ساهمت في إبراز بعض الأعمال الارتجالية تمحي من ذاكرتها تلك الحقبة لأسباب خاصة بها.

هذه الأسباب مجتمعه أوقعت بعض الباحثين العرب في كثير من السقطات، فسجلوا أن أبناء قطر قد عرفوا المسرح قبل اكتشاف البترول. كيف؟ ولأن مثل هذا الطرح قد أثار لغطاً عند المسرحيين القطريين، خاصة وأن الظروف لم تكن مهيئة لظهور المسرح، ولأن المسرح عالم متكامل بدءاً بمكان العرض: الخشبة، الإضاءة، الديكور، الموسيقى، المؤثرات. هذا بجانب عناصر العرض الأخرى. والباحث العربي للأسف قد تصور أن الأماكن الخاصة، التي كانت تمارس فيها بعض الفنون البحرية، أو تضم بعض أبناء الحي في جلسة سمر، شكل مسرحي.. والحقيقة أن الفرق شاسع بين المسرح ككيان مستقل و«دور الزكرت». هؤلاء ابتعدوا عن الحقيقة، وإن عدم معرفة أبناء قطر للمسرح لا يعد منقصة، ولا يقلل من دور المسرح الآن، لأن لكل مجتمع فنونه الخاصة.

وشهادة حق؟ أين ظهرت تلك العروض؟ ومن شارك فيها؟ للأسف، نحن نغوص في عالم أكثر ضبابية عندما نطرح مثل تلك التساؤلات. إن عدم معرفتنا للمسرح في شكله الغربي لا يقلل من مكانتنا عبر خريطة العالم، لأن لكل بلد فنونه الخاصة، ولأن المسرح كعالم متكامل وإن لم يظهر لا يقلل من مكانتنا. من هنا فإنه يمكن تحديد ظهور المسرح وبداياته الأولى من خلال هذه المحاور:

المحور الأول: أو البدايات الأولى في الأندية الرياضية، وأندية شركات النفط، والمدارس والنشاط الكشفي. هذه المرحلة من المؤكد أنها تؤرخ بمسرحية بلال مؤذن الرسول. كما تؤكد المصادر المختلفة، بالإضافة إلى النشاط الخاص بمدرسة الصناعة. ومزجت الأعمال ببعض المواقف الحياتية في إطار كوميديا الأنماط.

المحور الثاني : هذه المرحلة ارتبطت بأحلام بعض الطلبة في دار المعلمين. وهذه المرحلة حقاً أفرزت كوكبة من المسرحيين. حقاً هؤلاء قد خرجوا من خلال فعاليات الحركة الكشفية والأنشطة المدرسية، ولكن في دار المعلمين قد وجدوا الاهتمام من قبل بعض الأساتذة في تنمية مواهبهم وقدراتهم. وكانت البداية عام ١٩٦٩ من خلال مسرحية، ساهمت في ترسيخ لعبة المسرح، وفي دعم الحركة بالناشطين من الطلبة، فكانوا النواة الأولى للحركة بدءاً بسيار الكواري، حمد الرميحي، غانم السليطي، حسن حسين، حسن إبراهيم، محمد سلطان الكواري وغيرهم، حيث قدموا صقر قريش. وبجانب هؤلاء لعب بعض هواة المسرح دوراً موازياً لهذه الحلقة. وأعني اهتمامات موسى عبد الرحمن ورفقاء دربه، ناصر الصانع، علي ميرزا محمود، وغيرهم. ولكن لم يستطيعوا أن يخلقوا لذواتهم إطاراً محددا. فأجهضت محاولاتهم بعد خطوات من بدايتهم. بجانب نشاطات الفنان عبد الله أحمد عبد الله الذي انضم فيما بعد لهذه الكوكبة. وآخرون هجروا اللعبة إجمالاً.

المحور الثالث: صقر قريش شهادة الميلاد للنواة الأولى ليس فقط كأول عمل مدرسي شبه مدروس، لفت الأنظار إلى قدرات ومواهب جيل آخر لا يحاول إثبات ذاته فقط، ولكن أيضا لإيمانهم بالمسرح. كما أن ظهور فرقة الأضواء الموسيقية قد ساهم من خلال ممثليها ومطربيها في إبراز التمثيل من خلال الإسكتشات وبخاصة من خلال جاسم النعمة، إسماعيل خالد، أحمد جعفر عبد الملك، عبد الرحمن المناعي، عبد الرحمن الغانم، عبد الرحمن درويش، وغيرهم. كما أن إصرار نواة معهد دار المعلمين قد ساهم في ترسيخ دور المسرح من خلال إنشاء فرقة مسرحية خاصة تحمل اسم فرقة المسرح القطري، وكان ظهور هذه الفرقة في عام ١٩٧٢ أول اعتراف رسمي من قبل الدولة بالمسرح.

ظهور الفرقة المسرحية والبدايات المسرحية المنظمة

يذهب المسرحي القطري موسى عبد الرحمن إلى القول بأنه أول من فكر في إنشاء فرقة مسرحية خاصة، ويذهب إلى القول بأنه في إطار المسرح الارتجالي قد قدم أكثر من عمل مثل الدكتور بوعلوص، وبينتنا جاله قص، وطحين في درام، بنت البوخذا. وهذه الأعمال لا تخرج بأي حال من الأحوال عن تلك الأعمال الارتجالية الساذجة التي كانت تقدم في ليالي السمر. كما أن مثل هذه الفرقة لم تر النور، نظراً لعدم توافر المادة. ولكن الثابت أن الدور الذي أداه الموسيقار عبد العزيز

ناصر دور مؤثر في الحركة الفنية إجمالاً، من خلال تأسيسه لفرقة الأضواء عام ١٩٦٦ والتي اهتمت بالموسيقى كإطار خاص بجانب الإسهام في تقديم الإسكتشات والمواقف الارتجالية الكوميدية. خاصة وأن بعض العناصر ممن يملكون القدرة على الإضحاك، قد انضموا للفرقة وقدموا عروضهم في الأندية الرياضية مثل نادي الوحدة، النجاح، الجسرة قبل تحوله إلى نادٍ ثقافي.

إن معظم العروض التي قدمت في تلك الحقبة لا تخرج عن إطار خلق مشاهد كوميدية آنية، من خلال التأليف الارتجالي، واستحضار الأنماط المعروفة، هذا الإطار لا يقتصر فقط على العروض الكشفية أو تلك التي تقدم في الأندية، بل إن معظم عناصر مدرسة الصناعة قد خرجت من إهاب المشاهد الآنية. وهذا ليس بجديد، فعبر خريطة المسرح الخليجي قد نمى مثل ذلك الإطار، وخير مثال في الكويت من خلال المرحوم محمد النشمي الذي لم يستطع أن يتواءم فيما بعد مع توجيهات المسرحي العربي زكي طليمات، كما أن العادة قد جرت بأن قائد أي فرقة مسرحية يخلق لنفسه شخصية نمطية محورية، وعلى باقي أفراد الفرقة الإسهام في خلق المواقف الكوميدية، فالتأليف ليس فرديا بل تأليف جماعي، من واقع الحياة، وقد يكون الطرح لمشكلة ظهرت في تلك اللحظة، وقدرة الممثل (النجم) العنصر الأساسي والأهم في إيصال الفكرة إلى الجمهور. إن ممثلي تلك الحقبة كانوا ـ بالسليقة ـ يخلقون المواقف والمشاهد، ومن خلال قدرة الممثل ورفقائه في التأليف الفوري، يظهر ما يسمى بالمسرحية الارتجالية وقد ظهر هذا جليًا في الأعمال الأولى لفرقة السد المسرحية فيما بعد من خلال الاسكتشات المرتجلة.

١ - فرقة المسرح القطري: التأسيس والانطلاق (١٩٧٢)

نواة هذه الفرقة طلبة دار المعلمين، وكان ظهورهم من خلال صقر قريش. إن هذا التاريخ ما هو إلا البدايات الحقيقية للمسرح القطري، حيث برز الكاتب المحلي من خلال الإرهاصات التأليفية الأولى.. وفي طرح القضايا الاجتماعية الملحة، من خلال الكاتب المحلي مثل عبد الله أحمد عبد الله وخليفة السيد ومسرحية من طول الغيبات. كما ظهر عبد الرحمن المناعي الذي لفت الأنظار إليه من خلال رائعته أم الزين بعد ثلاث سنوات من إشهار المسرح واعتراف الدولة بهذا الكيان الفني. كثيرون يربطون بين مسرحية أم الزين والمسرح القطري، لماذا؟ لأن الكاتب استحضر الماضي القريب، ورصد التحولات المختلفة بين عصر مضى وانقضى، وعصر آخر يحمل تباشيره ظهور النفط وما صاحب هذه المرحلة الانتقالية من تغيرات في البنية التحتية للمجتمع القطري، الذي هو صورة من صور التغير في المجتمع الخليجي برمته. هذه المسرحية رسخت أقدام الكاتب عبد الرحمن المناعي وتهيأت لها الظروف الإنتاجية والإخراجية من خلال مسرحي دارس ألا وهو المخرج الأردني هاني صنوبر. هذا العمل رسخ

أقدام الفرقة المسرحية كما أكد على بروز الكاتب المسرحي والمحلي.

وتوالت الأعمال المسرحية، وظهرت الطاقات المسرحية في مجال التأليف والتمثيل والإخراج، وساهمت الفرقة بشكل فعال في دفع عجلة التطور في المسرح. ولا يغيب عن البال اهتمام الدولة بالمسرح من حيث إرسال البعثات للخارج، لتلقي العلم في معاهد التمثيل في الكويت والقاهرة، للاستزادة من فنون المسرح في جميع الأوجه، وأدى هذا إلى بروز عناصر فنية تدفع المسرح محليا من خلال دراسته وتجاربه قدما إلى الأمام.

٢ - فرقة الأضواء

بجهود الفنان عبد العزيز ناصر ظهرت هذه الفرقة إلى النور، وكان اهتمام الأعضاء منصبا على الموسيقى والغناء. واستمر هذا الاهتمام من قبل المؤسسين بهذا الجانب حتى عام ١٩٦٦، على حساب الفنون الأخرى، ولكن الإرهاصات الأولى برزت من خلال المساهمة في الفعاليات المتواضعة في الأندية، حفلات السمر، التي ترافق بعض المناسبات. وبرزت من خلال الإسكتشات أو المشاهد الدرامية التمثيلية لبعض النماذج التي سبقت الإشارة إليهما. ولكن الفرقة في إطار فرقة مسرحية ظهرت عام ١٩٧٤. ومن خلال إصرار بعض العناصر على خوض التجربة. وتم الاعتراف رسميا من قبل الدولة بهم عام ١٩٧٥.

والملاحظ أن العناصر التي ساهمت بجهد وافر في هذا المجال تتمثل في جهد المسرحي حسن حسين الذي قدم أول أعماله تحت عنوان «اللوحات الثلاث» والتي هي عبارة عن إسكتشات فنية تعرّي بشكل بسيط بعض العيوب الاجتماعية (مثل لوحة الطرار، العمارة المربوطة، كندري الفريج). كما أن بعض العناصر العربية حاولت أن تخلق لها دورا في المسرح الوليد، فكان العرض المسرحي - السالفة وما فيها للفنان البحريني محمد عواد، ومسرحية منصور قاهر العملاقين للتونسي المنصف السويسي. كما أن المسرحي القطري سالم ماجد قد طرح عملا مسرحيا لم يلتفت إليه النقاد كثيرا وهي صرخة استشرافية لما هو واقع حاليا، وأعني مسرحية «سواق بالماجستير» حيث طرح من خلال تعرية الواقع، تساؤلا مهما.. ماذا نفعل بعد نضوب البترول؟ وقدم صورا عديدة في إطار النقد للواقع الاجتماعي عن السلبيات والانسلاخ عن الواقع بدعوى التطور، فكان أن غرب مواطنا قطريا في الهند يعمل من أجل لقمة شريفة، ومن خلال هذا السائق عرى المجتمع القطري بسلبياته وعيوبه. هذا الوضع المقلوب للأسف، قد فجر في ليالي العرض الضحك دون الالتفات إلى مضمون الطرح.. كما أن حسن حسين قد طرح موضوعا في إطار قضايا الأسرة، من خلال الطفرة التي رافقت مسيرة السبعينيات من خلال قضية مست بعض الأسر وتعني تعدد الزوجات، ومعظم أعمال الفرقة كانت تطرح في كل المراحل القضايا الاجتماعية المرتبطة بالواقع المحلي والخليجي.

٣ - فرقة مسرح السد

هذه الفرقة نشأت في أحضان نادي السد الرياضي، ومن خلال مجموعة من عشاق المسرح، لم يندمجوا مع النواة الأولى لحركة المسرح في فرقة المسرح القطري. من هنا كان البحث عن مكان آخر لممارسة هواياتهم وبحثهم عن ذواتهم. وهكذا ظهرت الفرقة إلى حيز الوجود رسمياً عام ١٩٧٣، ولعل العنصر الأبرز في المسرح الوليد كان الفنان غانم السليطي الذي استبعد من الفرقة الأم، فشكل مع بعض المبعدين معه هذه الفرقة، ولقد تلقى المسرح الوليد الدعم والتشجيع من قبل المسؤولين في نادي السد الرياضي.

وهكذا قدم غانم السليطي أول أعماله بيت الأشباح الذي حاول أن يطرح من خلاله بعض السلوكيات والعادات الاجتماعية التي رافقت مسيرة الطفرة. ولأن للقضايا الاجتماعية المجال الأرحب، فليس أسهل على الكاتب من استحضار المشكلات الاجتماعية مثل تعدد الزوجات، والزواج بالإكراه، وغيرها.. وطرحها فوق خشبة المسرح.

ومن الملاحظ أن فرقة مسرح السد قد خطت في هذا الإطار خطوات مهمة وقدمت للساحة مجموعة من المؤلفين المحليين مثل محمد مبارك العلي، مرزوق بشير، أحمد جعفر عبد الملك. كما أن الفنان العربي الذي كان يعيش في قطر في تلك المرحلة قد ساهم مع أشقائه في دفع مسيرة المسرح ،مثل كمال المحيسي ومصطفى أحمد وغيرهم.. كما أن انضمام الفنان عبد الرحمن المناعي بعد تضوجه الفني إلى الفرقة قد ساهم في تنوع أعمال الفرقة مثل إعداده وإخراجه لمسرحية أنين الصواري، يا ليل يا ليل. كما أن هذا المسرح قد استقطب مسرحياً متميزاً ألا وهو الفنان حمد الرميحي في أول أعماله المسرحية وهي مسرحية بودرياه التي أخرجها الفنان حسن إبراهيم عام ١٩٨١. وإذا كان معظم المهتمين يؤرخون للفنان عبد الرحمن المناعي من خلال مسرحيته الرائعة أم الزين، فإن حمد الرميحي الكاتب والمخرج قد سجل حضوراً متميزاً من خلال بودرياه. سواء من خلال طرحه الأول أو من خلال رؤيته الخاصة أيضاً كمخرج. وهذا لا يمنع القول بأن هذه الفترة ونعني بداية الثمانينيات قد شهدت حضور المؤلف المحلي وتواجده على الساحة المسرحية والاهتمام بطرح القضايا الشمولية، وعدم الاكتفاء بالقضايا المحلية.

٤ - فرقة المسرح الشعبي

المؤسس الأول لهذه الفرقة هو الفنان موسى عبد الرحمن، حيث أثمرت جهوده الذاتية في تقديم مجموعة من الهواة المتحمسين للمسرح وفي تقديم بعض الأعمال الارتجالية، ذات الإطار الكوميدي. ومن المؤكد أن البدايات الأولى كما يزعم المؤسس الأول قد ظهرت عام ١٩٦٨ ولكن الأعمال التي قدمت حتى عام ١٩٧٣ لم تستلفت الأنظار وإن طرح المؤلف والمؤسس موضوعات ذات ارتباط عضوي بواقع الحال في تلك الفترة، مثل مطلوب عمال، على سبيل المثال، ناهيك عن ضعف المستوى

للفني وندرة الأعمال المقدمة، وتوقفت الفرقة عن الإسهام في الحركة المسرحية عام ١٩٨٣ فظهرت من خلال جيل جديد خرج من خلال المسرح المدرسي وبخاصة نجوم الفرقة فيما بعد مثل جاسم الأنصاري وناصر عبد الرضا وعبد الله عبد العزيز وحمد عبد الرضا وناصر الحمادي وغيرهم..

هذه خلاصة التجربة المسرحية في إطار البدايات الأولى.. كما أن المحاولات قد تعددت في إنشاء بعض الفرق التي ظهرت من خلال بعض الهواة الذين لم يجدوا لهم مكاناً في فرقهم الخاصة، حيث ظهرت إلى حيز الوجود عام ١٩٧٤ فرقة المسرح العربي. ومع أنها قد حصلت على الإشهار رسمياً من قبل الدولة إلا أن الفرقة الوليدة قد انفرط عقدها وعاد معظم العناصر إلى فرقهم الأصلية بعد أن خاضت بعض التجارب المسرحية، مثل مسرحية سوتها واستوت من تأليف عبد الله بركات وإخراج مصطفى عبد الوهاب. كما قدم نفس المخرج مسرحية أخرى تحت عنوان مسرحية الزوج العازب، ولكن التاريخ يحفظ لهذه الفرقة أنها ضمت عناصر من الدول العربية، حاولوا الإسهام في حركة المسرح محليا.

وفي عام ١٩٨٦ أنشأ الفنان القطري غانم السليطي الدار القطرية وقدم باكورة أعماله عنتر وأبله ولختتمها بآخر أعماله أمجاد يا عرب.

هذه رحلة قصيرة عبر تاريخ تأسيس المسرح القطري في إطار من الشرعية عبر فرق معترف بها من قبل الدولة. ولظروف عدة، تم دمج الفرق الأربع وظهرت فرقتان: فرقة مسرح قطر وفرقة مسرح الدوحة. هذا بالإضافة إلى فرقة الدار القطرية وظهور العديد من الشركات التي تساهم في تقديم ما يسمى بمسرحيات الأطفال.

وخلال هذه السنوات بدءاً بالبدايات، وصولاً إلى مرحلة النضج ظهرت وجوه واختفت وجوه، تألقت وجوه ساهمت بشكل فعال ومؤثر في الحركة المسرحية، كما أن الدولة قد شجعت ومازالت تدعم مسيرة الفنان، من حيث ابتعاثه للخارج للاستزادة من فن المسرح.

ولا يمكن الحديث عن المسرح القطري بمعزل عن الحديث عن بعض الرواد والمؤثرين في الحركة.. خاصة وأن هذه النماذج قد اكتسبت احترام المسرحيين العرب وحصدت للحركة المسرحية الجوائز في الملتقيات المسرحية ... منهم:

١ - عبد الرحمن المناعي (١٩٤٨)

الفنان المهموم بالمسرح والذي يعيش هاجس خلق مسرح عربي، طرح فوق خشبة المسرح هموم وأحلام أبناء المنطقة. ويعدّ لدى الكثيرين الأب الحقيقي للمسرح القطري. هذا إذا تحدثنا عن علاقته فقط بالمسرح. لقد شغف هذا الفنان بالفن عموماً منذ أن تفتحت مداركه وحاول في عام ١٩٦٤ أن يشكل فرقة موسيقية، كما ساهم في أداء الأغاني التراثية مع بعض الفرق الشعبية. وفي عام ١٩٦٦، انضم إلى فرقة الأضواء الموسيقية ومن خلال الحفلات البسيطة التي كانت تقدم في المناسبات الخاصة تشكل فنيًا من خلال دوره الفعال والمؤثر في تقديم

بعض الإسكتشات الكوميدية البسيطة. وكانت نقطة الانطلاق بالنسبة له عندما التقى بفنان المسرح الأردني هاني صنوبر. فقدما رائعته أم الزين عام ١٩٧٥. إن معظم المهتمين بالمسرح القطري يؤرخون البدايات الحقيقية للمسرح القطري من خلال مسرحية أم الزين.

تكررت المحاولة من خلال «باقي الوصية» ولنفس المخرج عام ١٩٧٦، كما قدم «هوبيل بالمال» من إخراجه في نفس العام. ومنذ ذلك التاريخ سجل في تاريخ المسرح القطري بصماته تأليفاً وإعداداً واقتباساً وإخراجاً. وتاريخ المسرح القطري يسجل له هذه الأعمال:

- ١٩٧٨ الجريمة. اقتباس وإخراج.
- ١٩٧٨ المغني والأميرة. إعداد وإخراج.
- ١٩٨٠ يا ليل يا ليل. تأليف وإخراج وقدمت أيضاً عام ١٩٨٤.
- ١٩٨٠ الحذاء الذهبي. تأليف وإخراج. للأطفال.
- ١٩٨٣ هالشكل يالزعفران. تأليف وإخراج.
- ١٩٨٣ من يضحك أخيراً تأليف وإخراج. للأطفال.
- ١٩٨٣ حكاية حداد تأليف وإخراج.
- ١٩٨٤ أنين الصواري. إعداد وإخراج.
- ١٩٨٥ الاختراع. إعداد وإخراج. للأطفال.
- ١٩٨٦ قطار المرح. تأليف وإخراج. للأطفال.
- ١٩٨٧ مقامات ابن البحر. تأليف وإخراج.
- ١٩٨٩ الخيمة (توم أوجارا). إعداد وإخراج.
- ١٩٨٩ زنزانة البحر. إعداد وإخراج.
- ١٩٨٩ اللؤلؤة السوداء. إعداد وإخراج.
- ١٩٩٠ الحادث والكائن. تأليف وإخراج.
- ١٩٩١ المهرج. تأليف وإخراج. للأطفال.
- ١٩٩٥ رسائل بو أحمد الحويلي. تأليف وإخراج.
- ١٩٩٥ قرية الزهور. تأليف وإخراج. للأطفال.

وعبد الرحمن المناعي في معظم أعماله يهتم بكل عناصر العرض المسرحي، كما يهتم بخلق تجانس مسرحي بين الممثلين. فليس هناك بطل واحد في العروض، ولكن ما يهمه خلق إطار جماعي للعبته المسرحية. ولتعدد مواهبه فهو يهتم بكل عناصر العرض المسرحي ولديه إلمام كاف بالموسيقى بجانب كونه شاعراً فهو قد أصدر عام ١٩٧٦ ديوانه الشعري الأول في هوى الزين، وتأخر في إصدار أعماله المسرحية حتى عام ١٩٩٣، حيث أصدر مجموعة مسرحياته تحت عنوان يا ليل يا ليل.

وعبد الرحمن المناعي هو الفنان المرتبط عبر شخوصه وأحداثه بعالم البحر، وقد يرى البعض أن المتلقي الخليجي قد شبع من الاقتراب من هذه الشخوص بعواملها الخاصة، ولكن هذا الفنان لا يستحضر الماضي ويطرحه كما هو، ولكن يحاول في كل ما قدم أن يرصد التحولات في هذا المجتمع بعين الفنان والناقد، والراصد. ولأنه عاش قريباً من «عالم البحر»

ولأنه ابن لهذه البيئة، فقد انعكس هذا «الواقع» على أعماله، وهو يقول بهذا الصدد: «كل كاتب ينطلق من المعطيات المحيطة به وأنا ابن هذه المعطيات، البحر، الغوص، الإبحار، السفر، اللؤلؤ وتجارته وكساده، من أين سأستقي الإطار الذي أحرك شخصياتي وأحداثي خلاله؟ هل أتحدث عن موسم جني القطن في مصر مثلاً؟!! أو عن حصاد القمح في سوريا؟!!؟»(١)

من هنا فقد كان عالم «البحر» العالم الثري الذي يغرف منه هذا الفنان شخوصه وأحداثه.. ويخلق من هذه الشخوص عالما موازياً لعالم الماضي القريب. في أم الزين كانت الصرخة لما خلقه الواقع الجديد وكيف تحول المجتمع، وكيف أصبح اللهاث خلف الوضع الجديد هاجس الجميع. ففي رصده للتحولات، شعر بمدى فداحة «الوضع الجديد» أو كما يقول حسان عطوان: «مرحلة الانتقال من حياة البحر والغوص بكل قيمه وأخلاقياته إلى حياة النفط، والتعايش المدينة وشيوع الرفاهية الاجتماعية وما إلى ذلك من صعود قيم الاستهلاك».

هذه القضية التي شغلت عبد الرحمن المناعي وغيره من الكتاب، سواء في إطار التراجيديا أو الكوميديا استلهمها الفنان القطري، وهذا ما سنراه لاحقاً في أعمال حمد الرميحي وغانم السليطي أيضا. ولكن عبد الرحمن المناعي ببصيرة الفنان استطاع أن يضع يده كجراح ماهر على أبعاد اللعبة في الواقع الجديد المتمثل كما قال الدكتور محمد عبد الرحيم كافود في حركة التغير وصراع التقاليد: «فالمشكلة التي يرصدها الكاتب في مسرحية أم الزين هي كيف أن الروح المادية قد غيرت نفسية الناس، وأصبح الطمع والجشع والتكالب على المادة يمثل سلوكيات الناس، بعد أن كان الوفاء والتكاتف والتعاون هي القيم السائدة في مجتمع الغوص والصيد. الماضي الذي يستحضره المناعي في بعض أعماله لا يمكن أن يكون طهراً أزلياً، والحاضر أيضاً ليس بتلك السوداوية.

ولكن التغير قد أحدث خلخلة في البنية التحتية وفقد الإنسان التواصل مع ذاته ومع الآخرين. هذه النقطة طرحت عالماً مشوشاً وظهرت قيم أخرى.. إذا كان الإنسان مسئولاً عن جزء منها، فإن ظروف الواقع الجديد تتحمل الجزء الأكبر.

ومع أننا هنا لسنا بصدد تحليل أعماله درامياً، لأن أعماله قد شبعت دراسة مقارنة بغيره من المسرحيين، إلا أن هذا الفنان في كل عمل مسرحي يثير المتلقي لأنه يضع المتلقي وسط أبطاله يكشف أبعاد اللعبة، وهو في كل محاولة أيضاً يحاول أن يضيف إلى رصيد المسرح العربي في الخليج بعداً آخر للعبة المسرحية بحثا عن قالب مسرحي خاص. لا يهم الإطار ولكن ما يهمه المضمون.. وعالم البحر بكل ما فيه من آلام وأحزان يحمل زخما من الأحلام للبسطاء الذين امتزجوا بهذا العالم السحري الجميل، جمال هذا الكاتب، والمخرج، والفنان المسرحي، الذي حصد الجوائز في مشاركاته الخارجية في الدوحة وقرطاج، وأشاد النقاد العرب بأعماله في الملتقيات المسرحية في دمشق والمغرب والقاهرة.. وعندما يكون

الحديث عن المسرح القطري فلابد من استحضار هذا الفنان الذي حمل ومازال يحمل رسالة المسرح.. والبحث عن مسرح عربي مرتبط بهذا التراب.. الممتد من المغرب إلى المشرق. كما أن هذا الفنان جزء لا يتجزأ من كيان المسرح القطري.

٢ - حمد الرميحي (١٩٥٣)

قدم بطاقة التعارف إلى المتلقي عندما قدم مسرحيته الأولى بودرياه من إخراج زميل دراسته الفنان حسن ابراهيم في موسم ١٩٨٠/ ١٩٨١، ولكنه عاد فيما بعد وأخرجها بعد أن أعاد صياغتها مرة أخرى عام ١٩٨٨. في بدايته الأولى طرح اسمه كمؤلف من خلال مسرحية المجانين.. وأكد ذلك من خلال المناقشة في موسم ٨٢/١٩٨٣ وغاص في لجج الدراما التلفزيونية، فقدم مع الفنان غانم السليطي أكثر من عمل تلفزيوني انتقادي ساخر مثل حكايات صلبوخ، وقايز التوش.. ثم قدم مهموم عايش فرحان وآه منك. وفي عام ١٩٩٠ أخرج عذابات أحمد بن ماجد.. الذي لفت الأنظار إلى إمكاناته كمخرج يحاول إثبات ذاته. وفي نفس الإطار، مد المسرح القطري بالعديد من الأعمال المسرحية ذات الرؤية الخاصة. فقدم رأيت الذي سوف يحدث عام ١٩٩١ وعرب سات مع الفنان الأردني هشام يانس عام ١٩٩٢ وموال الفرح والحزن من إخراج الفرنسية آن تورست عام ١٩٩٣. وأخرج للمسرح في عام ١٩٩٤ مظلوم ظلم مظلوم والمحارة ملكة الأزمنة القديمة عام ١٩٩٦ وسجلات رسمية عام ١٩٩٧ وعرضت في القاهرة في المسرح التجريبي عام ١٩٩٨. وهو الآن بصدد تقديم آخر أعماله المسرحية سلام يا وطن.

يقول الناقد فؤاد علي الصالحي في كتابه «اتجاهات المسرح في الخليج العربي»، في حديثه عن مسرحية بودرياه: «إن محاولة تلمس فكرة هذه المسرحية على ضوء معطيات النص وحيثياته نجد أن المؤلف حمد الرميحي يؤكد من خلال معالجته لمضمونها الاجتماعي على أن لا سبيل لخلاص الإنسان من ذل العبودية والاستغلال إلا بانتقال وسائل الإنتاج بيد أمينة حريصة على العدل والمساواة، وهذا لا يقوم إلا بتكثيف الجهود بهذا الاتجاه».

يقول المسرحي الفنان.. «من خلال تجربتي الأولى للنص المسرحي الأول والعرض الإخراجي الأول كنت أسبح وأتلمس طريقي في فضاءات المدرسة البريختية، وأتعكز بعصاي في المنهج الأرسطي كخط ثانوي، هذا الخلط والمزج المتعارض فرخته عملية التوازن التي كنت أضعها أمامي بوعي تام كي أحقق التوازن بين الكلمة الأدبية والصورة الفنية للعرض المسرحي، بين التراجيديا والكوميديا، بين الشكل الجماهيري (العامة) والجمهور (الخاصة)».

إن خلاصة التجربة المسرحية في مجال الإخراج توضح مدى اهتمام هذا المسرحي بكل الجوانب «وتأكيداً يقول حمد الرميحي: «ولهذا فأنا على الدوام في قلق وبحث لتطوير أدواتي المسرحية وتفعيل آلية الحوار المسرحي الداخلي والخارجي ليصل إلى لغة شاعرية فنية تحاول

الوصول إلى لغة الشعر، ومضمون إنساني يرتبط بحياة المتفرجين ومشكلاتهم الإنسانية، ينطلق هذا المضمون من الذاتي إلى العام، ومن المحلي ذي السمات البيئية الغارقة في المحلية ليعلو ويعانق الجوهري الإنساني بشكل عام في محاولة للتوازن بين الكلمة والصورة المسرحية، بين الكوميدي والتراجيدي، بين الفرح والحزن، بين البسمة والدمعة، بين الخير والشر، بين الأمل واليأس، بين الموت والحياة».

وحمد الرميحي بعد كل هذا عاشق للمسرح.. مهموم بقضايا الإنسان.. وهو كأبناء جيله يبحث عن المدينة الفاضلة، هذا البحث الذي أتعب عبر التاريخ معظم الشعراء والكتاب والفلاسفة، لذا فهو يطلق صرخة بين حين وآخر من خلال الشخوص التي يستحضرها من الماضي القريب ويحملها برؤاه الخاصة.

وإخراجياً فقد تميز بأنه الأقدر في تجسيد هذه الشخوص فوق خشبة المسرح. إجمالاً يشكل الرميحي مع المبدع الفنان عبد الرحمن المناعي حلقة متصلة من حلقات الإبداع خاصة في اعتماد كليهما على قدرات الممثل في التشكيل العام وعلى طرح البيئة والتراث وارتباطه بإنسان المنطقة.. كما أن كليهما يهتم بالممثل (الأداة الأولى) في إيصال الفكرة إلى المتلقي، من خلال الأداء الحركي للممثل والاهتمام بالأداء الصوتي والجسدي على حد سواء. كما أن كليهما يعتمد على رؤيته الخاصة في سينوغرافية العرض سواء تصميم المناظر والأزياء والديكور أو حتى المؤثرات والموسيقى.

وإذا كان المناعي قد سبق الرميحي في مجال الشعر وطرحه على لسان الشخوص والمجاميع، فإن هذا الأمر ينطبق جلياً في آخر أعمال الرميحي (من أجل الوطن) مسرحيته الأخيرة.

وحمد الرميحي مهموم بالمسرح منذ أن قدم بودرياه والقضايا الإنسانية تتمثل له، لأنه أيضا جزء من إنسان هذا الوطن العربي الكبير، بأحلامه وإحباطاته. فهاجس الغد الأفضل هاجس جماعي والصرخة المكبوتة في الصدور يطلقها شخوص أعماله سواء في موال الفرح والحزن أو في سجلات رسمية.

٣ - غانم السليطي.. ورحلات التحدي وإثبات الذات

منذ أن فجر في عام ١٩٨٦ عبر مسرحيته عنتر وأبله، في إطار الكوميديا الاجتماعية، والجمهور ينتظر في كل موسم مسرحي جديد هذا الفنان، ولكن لماذا؟ هل لأنه يقدم عبر أعماله الإنسان المطحون، المغلوب على أمره، أم لأنه الأقدر على التصريح والإعلان أكثر من غيره، ويعبر بصدق عما يختلج في الصدور؟ هل لأنه صوت المواطن والإنسان الذي ليس بمقدوره أن يعبر عن مكنونات عقله وقلبه؟ لقد امتزج هذا الإنسان والفنان بالمعاناة كما عاش حياته في ظل ظروف خاصة، خلقت منه هذا الكيان بهذه التجارب. إن تجربة هذا الكاتب أكثر قسوة ومرارة من غيره، ولذا فإن صرخاته أكثر صدقاً. فهو منذ أن شاهد النور في مدينة المحرق عام ١٩٥٦.. وفقد الوالد والسند، وجد نفسه وجها لوجه مع الحياة لا يملك من حطام الدنيا سوى الذكاء والقدرة على التحدي والعمل وهذا الجانب المتفجر

في ذاته، القدرة على التقليد وعلى المحاكاة.

ووجد بغيته في رفقاء الدرب في معهد دار المعلمين عام ١٩٧١ ودوره البسيط في مسرحية حلاة الثوب للفنان عبد اللطيف سهون. وسرعان ما تم الاستغناء عنه. هذه النقطة نقطة التحول عند هذا الفنان، فقد أخذ يبحث عن ذاته بعيدا عن إطار الجماعة، فكتب أول أعماله بيت الأشباح وقدمها في نادي السد الرياضي، ثم التحق بالدراسة في القاهرة في المعهد العالي للفنون المسرحية عام ١٩٧٤، ولكنه تخرج ناقدا لأن رأي الأستاذ جلال الشرقاوي كان صريحا في إمكاناته كممثل، ولكنه لم ييأس حتى حصل على الشهادة وعاد إلى أرض الوطن. فساهم في بعض المحاولات حتى التقى برفيق دربه حمد الرميحي وقدما معاً عام ١٩٨٣ المناقشة التي نجحت نجاحا كبيرا. ولا يأتي عام ١٩٨٥ إلا ويتقدم خطوات ثابتة عبر «المتراشقون» وحصد غانم السليطي جائزة أفضل ممثل.

وفي عام ١٩٨٦ ينطلق غانم السليطي عبر شركته الخاصة في تقديم ذاته للجمهور مؤلفا وممثلا ومخرجا حيث قدم تباعا:

٨٦ عنتر وأبله.
٨٨ زلزال.
٨٩ دوحة تشريف.
٩١ مفلح في المريخ.
٩٣ حبوب الحبوب (للأطفال).
٩٣ وحش الليل/ عن وحش طوروس للكاتب التركي عزيز نسين.
٩٥ هالو جلف.
٩٦ طبيب في الغابة.
٩٨ أمجاد يا عرب.

وإذا كان هاجس غانم السليطي في بداياته الأولى محصوراً في طرح القضايا المحلية وتعرية الواقع الاجتماعي، فإنه ابتداء من عام ١٩٩٥ قد خرج من إطار الطرح الأحادي إلى الطرح الشمولي، فكانت صرخته الأولى هالو جلف.. ولقد تسائل الكثيرون.. ثم ماذا؟!.. وكأنما قرأ غانم ما يدور في الأذهان فتفجر في أمجاد يا عرب كل الآلام والأحزان المكبوتة في القلوب والضمائر عبر الخريطة العربية. وإذا كان الشارع القطري قد التف حوله في مسرحيته الأولى عنتر وأبله، وعرى الثراء المبني على إهدار الكرامة والاستغلال، وسجل في تاريخ المسرح القطري مكانته ونجوميته، فإنه سرعان ما انطلق من خلال طرح القضايا الاجتماعية، إلى الكشف عن الأخطاء الأخرى:

ففي زلزال عرى الطبقية، كما عبر عن قضية الإنسان الذي يعيش مهمشاً في مجتمعه عبر مسرحية دوحة تشريف، مع أن خيوط العمل مستمدة من مسرحية كويتية للكاتب عبد العزيز السريع وصقر الرشود. ولكن غانم السليطي قدمها بنكهته الخاصة من خلال استحضار المواطن القطري الذي تربى هنا. وفي هذه المسرحية طرح إشكالية الجيل السابق، جيل ما قبل النفط وجيل الطفرة، تلاها بمسرحية مفلح في المريخ التي لم يلتفت إليها النقاد كثيرا مع أنها قراءة لواقعنا الحالي، مجتمع الرفاهية الذي يصدم بالواقع وكأنما يطلق الفنان صرخة في الصحراء، مثل ذلك الأعرابي مفلح دون أن يلتفت إليه أحد. في

وحش الليل انتقل إلى الأدب العالمي من خلال تقطير وحش طوروس، ومع هذا فلم يشعر المتلقي القطري بالفجوة بين ما طرحه الكاتب التركي عزيز نسين وغانم السليطي، الذي غلف العمل بإطار محلي صرف، مع أن فكرة الخوف التي طرحت فكرة عالمية..

وهكذا، استطاع هذا الفنان أن يخلق إطاراً من التواصل مع المتلقي محلياً أو خليجياً كما في مسرحيته هالو جلف، أو عربياً كما في أمجاد يا عرب. ففي هالو جلف مثلاً «اختار الكاتب شخصية مواطن بسيط لا يجد متعة سوى قضاء وقت فراغه باصطياد الأسماك. من هنا فإن «سلوم الزمر» صورة من آلاف المواطنين البسطاء الطيبين. ولأن الكاتب «تغذى» في أعماقه المنطقة (منطقة الخليج) فقد استحضر هذا النموذج (الإنسان البسيط) والتلقائي في نفس الوقت، ومن أقدر من (فناننا) المؤلف في الوصول إلى هذا النمط العصري، ومن ثم الوصول إلى طرح المشكلة في هذا الإطار العميق؟»[١].

كما أن أمجاد يا عرب صرخة عربية قومية خرجت من صدر هذا الفنان من خلال تقديم اللوحات الثلاث لتعرية الواقع العربي الممزق.

إن غانم السليطي الفنان والمسرحي فنان طموح.. يحاول أن يطرح هموم وآلام أبناء الأمة، ومن خلال كوميدياته، يعري الواقع المزيف ويطلق صرخة احتجاج يحمل هم المسرح اليومي، ويشكل مع المناعي والرميحي قاعدة حقيقية للمسرح القطري في إطار الكوميديا والتراجيديا على حد سواء.

الخلاصة.. عندما نطرح الأسماء السابقة، فلا يعني هذا إهمالنا لجهود الأجيال المتعاقبة التي ساهمت وما زالت تساهم قدر المستطاع في خلق تواصل فني - إبداعي - مع المتلقي، ولكن لأن لعبة المسرح لعبة صعبة وفي حاجة إلى قدرات خاصة، فإن الكثيرين للأسف قد توقفوا سواء بفعل عوامل خارجة عن إرادتهم، أو بإرادتهم. ففي المسرح القطري نجوم يساهمون قدر المستطاع في تأكيد هوية المسرح، نذكر منهم الفنان غازي حسين، عبد العزيز جاسم، هدية سعيد، جاسم الأنصاري، صلاح الملا، عبد الله أحمد عبد الله، علي ميرزا، فالح فايز، صالح المناعي، سعد بورشيد، عبد الله عبد العزيز، هلال محمد، عمر بوصقر، سعد بخيت، فرج سعد، محمد أنور، حسن العبيدلي، أحمد إسماعيل، إبراهيم محمد، أحمد مفتاح، أحمد الفضالة، راشد الشيب وغيرهم.

ونجوم غابت بإرادتها عن الظهور فوق خشبة المسرح.. لظروف خاصة أو لعدم ملاءمة بعض الأدوار التي تسند إليهم.. منهم مثلاً: سالم ماجد، محمد البلم، سيار الكواري، علي حسن، محمد المسلماني، محمد نوح، حسن إبراهيم، محمد مبارك العلي، ناصر الكواري، مرزوق بشير، أحمد جعفر عبد الملك، خليفة السيد، وداد عبد اللطيف، محمد بوجسوم، سنان المسلماني، جبر فياض، سعيد المناعي، عبد العزيز السميح، درويش علي، وغيرهم. وهؤلاء كان غيابهم في طرح ذواتهم تمثيلاً وإخراجاً وتأليفاً، ومع هذا فالمسرح القطري يقدم نجومه في كل موسم عبر فرق الهواة في

الأندية الرياضية وفرق الشباب في الهيئة العامة للشباب والرياضة.. وإيمان المسؤولين في المسرح المدرسي أن دورها تغذية المسرح القطري بالوجوه الشبابية الجديدة.

هذه جولة سريعة عبر مسيرة المسرح القطري.. منذ البدايات الأولى حتى الآن، وبقاء هذا المسرح وتجدد نشاطه مرهون بإيمان الفنانين بدورهم في دعم الحركة والإسهام قدر المستطاع في خلق تواصل فني مع إخوانهم المسرحيين والمتلقين على حد سواء ■

الهوامش

(١) توظيف التراث في مسرح عبد الرحمن المناعي، إعداد عباس قاسم مراد، مطابع وزارة التربية والتعليم العالي، ١٩٩٨، ص٢٣.

(٢) كوميديا النقد الاجتماعي والسياسي في مسرح غانم السليطي، زهير غزال، مطابع الراية ١٩٩٨، ص ١٨٩.

المراجع

(١) كوميديا النقد الاجتماعي والسياسي في مسرح غانم السليطي
تأليف: زهير غزال (مطابع الراية، الدوحة ١٩٩٨).
(٢) دراسات في المسرح القطري
إعداد: عبد الله أحمد عبد الله (مطابع وزارة التربية والتعليم ١٩٩٨).
(٣) توظيف التراث في مسرح عبد الرحمن المناعي
إعداد: عباس قاسم مراد (مطابع وزارة التربية والتعليم ١٩٩٨).
(٤) القضايا الاجتماعية في الدراما القطرية
تأليف: حسن عبد الله رشيد (مطابع وزارة التربية والتعليم ١٩٩٨).
(٥) المسرح في قطر إحصائية عام ١٩٩٨، قسم المسرح، وحدة الوثائق.
(٦) أيام الشارقة المسرحية، الدورة الثامنة، تجارب المخرجين ١٩٩٨.

متابعات

رحالة عربي من القرن التاسع عشر

د. أحمد إبراهيم الهواري*

«أريج الخليج أو تذكار القسطنطينية»، من نصوص أدب الرحلة، كتبه الناقد والشاعر والناثر «قسطاكي الحمصي» (١٨٥٨ - ١٩٤١) ونشر في مجلة الضياء على حلقات في الأجزاء السادس عشر (٣٠ من إبريل عام ١٨٩٩) والسابع عشر ١٥ من مايو عام ١٨٩٩ والثامن عشر (٣١ من مايو عام ١٨٩٩) والتاسع عشر (١٥ من يونيو عام ١٨٩٩).

ولعل القارئ بحاجة إلى إلقاء الضوء على كاتب النص؛ قبل أن نتعرف على النص. فهو قسطاكي بن يوسف بن بطرس الحمصي. أديب، ناقد، ناثر، ناظم، عارف باللغتين الفرنسية والإيطالية. أصله من حمص، وولد بحلب في ٤ من شباط (فبراير)، ونشأ بها، ثم أدخل مدرسة رهبة القديس فرنسيس. وانصرف إلى التجارة، وأخذ علم العروض عن الخوري جرجس الدلالة، والفلسفة في مرسيليا عن جاكمان.

قام قسطاكي الحمصي برحلات إلى مصر والآستانة، وإنجلترا وفرنسا وإيطاليا، وانتخب عضواً بالمجمع العلمي العربي بدمشق، وتوفي بحلب في آذار (مارس) عام ١٩٤١. ومن آثاره: منهل الوراد في علم الانتقاد (ثلاثة أجزاء)، أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر، السحر الحلال في شعر الدلال أو ترجمة جبرائيل الدلال، مختارات من نظمه، وتكوين الصحف في العالم.

كان - كما قال سامي الكيالي في رثاء الفقيد في مجلته «الحلبية» - غنياً بماله، وغنياً بأدبه، ولكنه كان يعتز بثروته الثانية أكثر من اعتزازه بالأولى، لأنه كان يعتقد أن الأولى معرضة في كل آن وحين، للضياع والزوال، أما الثانية فهي خالدة خلود الأجيال.

لقد عاش قسطاكي الحمصي حياة كلها جهاد ونضال، جهاد العالم الحريص على قديم اللغة العربية وثمين تراثها وجمال بيانها، ونضال الباحث في سبيل تطورها ومجاراتها حياة العصر بجميع أغراضها ومتباين مراميها. وكان عربي القلب غربي التفكير.

وجاء في رثاء مجلة المقتطف (إبريل عام ١٩٤١): «في اليوم السابع من شهر مارس توفي في مدينة حلب علم من أعلام الأدب والبيان، هو الشاعر الناثر واللغوي المحقق المرحوم قسطاكي بك الحمصي، فذهب إلى بارئه محمود النقيبة ناصع الصحيفة، بعد حياة مفعمة بأجل ماتنعم به حياة العاملين من غرر المآثر وآيات المجد وحميد الآثار».

وأثر رحلاته ظاهر بين في نثره وشعره. ولا سيما في «أريج الخليج»، وهي صورة قلمية

(*) أستاذ النقد الأدبي بكلية العلوم الإنسانية - جامعة الإمارات العربية المتحدة.

رسمها وصور فيها رحلته إلى الآستانة. وكتب الرحلة، تتميز، على نحو ما أشار البروفسور A. Chejne بحويته في المعلومات أو الأخبار فضلاً عن عرضها للعلاقات الثقافية والاجتماعية، ومن وجهة نظر الرحالة العرب، نحو الشعوب الأجنبية. كما تتضمن وصفاً للبلد المضيف.

ومن هنا، فهي تمثل ثروة إثنوجرافية كبيرة. وبصفة عامة، تحتوي كتب الرحلات مادة تاريخية، مع تسجيل لملاحظات أصحابها، وخبراتهم وانطباعاتهم، ووجهة نظرهم في طبائع الشعوب، مما يعكس التاريخ الأنثروبولوجي لها.

على أن ثمة ملاحظة على نصوص أدب الرحلة. فالرحالة الشرقي الذي يصور، الغرب يسم أسلوبه طابع الدهشة؛ ويتراءى ذلك في تصويره للمكان (باريس، لندن، لوندره) وللمرأة والحدائق والمتنزهات، والشوارع ونظافتها والاختراعات. كما يلاحظ أن دفاع الرحالة عن تدهور بلادهم إزاء أوربا يعبر عن الإحساس بالتفوق من جانب الغرب، واعتذار عن التخلف بالنسبة للشرق. هم يقبلون أوربا باعتبارها مصدراً يغنم منه الشرقيون. كما أنهم على وعي بالشمائل أو السجايا التي ينبغي أن تحتذى. كما نلاحظ حرصهم على تقديم الآثار الفنية والأثرية، من خلال النظرة العامة للحضارة الأوربية بوصفها مثالاً يحتذى. وفوق هذا المحتوى من الحقائق العلمية التي تفيد الدارس في علوم الإنسان، فهي بالنسبة للدارس الأدبي تتسم بالحرارة والدفء، مما يرقى بها إلى أن تكون نصاً أدبياً بما يحمل من خصوصية صاحبه وبما يثيره فينا من مشاعر وأحاسيس، وبما في بنيته من سرديات تدنو بهذا الشكل الأدبي من تخوم الفن القصصي.

وقد تباينت مواقف المفكرين المسيحيين، ممن تعرفوا على أوربا، في نظرتهم للحضارة الأوربية: فكراً وسلوكاً، على نحو ما أشار Peres. إذ لاحظ أن كتب الرحالة العرب المسيحيين إلى أوربا خلال القرن التاسع عشر، قد عكست مدى الاختلاف في وجهة النظر مع الرحالة المسلمين. ومع ذلك، فإن كتب الرحلات تحتوي على الجوانب غير العادية التي تفيد ليس فقط باعتبارها دليلاً على المغايرة أو التباين بين وجهة نظر المسلم والمسيحي في النظرة إلى أوربا، ولكن أيضاً على التغيير والتطور في الوعي بين العربي المسلم والمسيحي. فالثاني أقل تمسكاً بالمواضعات الدينية التي يلتزم بها المسلم. ومن ثم، أصبح المسيحي أكثر تعاطفاً مع الأوجه المتشعبة للثقافة الأوربية.

وهذه الثنائية، في تصورات الرحالة المسلمين والمسيحيين في الفترة من (١٨٣٠- ١٨٨٠) خير من عبر عنها «فرنسيس المراش» المسيحي (١٨٣٦ - ١٨٧٣) في صياغة وجدانية، وذلك إبان وصوله لمرسيليا فيقول: وجدت نفسي مسترخيا في أعماق الغرب، أسير بزهو تحت سماء أوربا. بينما الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣) المسلم يتكلم عن فرنسا باعتبارها «أرض كفر وعناد»، في حين يشعر المراش أنه ينتمي إلى أوربا، وأنه هناك في داره. على عكس ما كان يشعر به المثقف المسيحي في القرن التاسع عشر من كونه غريباً

في المجتمع الإسلامي الذي يعيش فيه. ولعل هذا يفسر تحفظ «قسطاكي الحمصي» في توجيه نقده لمظاهر المجتمع الإسلامي في الدولة العثمانية.

ولعل هذه المغايرة ثمرة للمثاقفة بين «الأنا» الشرقي و«الآخر» الغربي.. ثمرة الرحلة إلى الخارج.

أما الرحلة إلى الداخل، فلا تحتل فكرة المقارنة بين الشرق والغرب مكان الصدارة في المشهد السردي للرحلة أو لأدب الرحلة. وهذا ما يلمسه القارئ في «أريج الخليج» من «الإمتاع والمؤانسة» حيث يطوف بنا «قسطاكي الحمصي» في «المكان» ويصور إحساسه بالمكان، ويمن يسكن المكان.

والمتأمل في «سرديات» «أريج الخليج» يلحظ أن الكاتب الرحالة حريص على مخاطبة حواس المتلقي، فإذ به يتنفس عبق التاريخ؛ وأريج الخليج. وثقافة البصر هي المنظور الذي به تطل على المشهد السردي: «فمخرت السفينة نحو الشمال، وجرت متقدمة في الخليج (البسفور)، فمن اليمين كنا نرى جبال آسيا عامرة بالمنازل والقصور والبساتين والأودية النضرة، ومن الشمال جبال أوربا حافلة قممها وأوديتها بالمغاني العظيمة والمباني الأنيقة والجنات والرياض والعيون والحياض. ثم عطفت السفينة بالقرب من قصر طولمه بغجه وعادت تقصد مرساها على مهل. فأمست آسيا عن شمالنا وأوربا عن يميننا. ثم ألقت المراسي ونزلنا البر بين ضجيج المراكب وضجيج المخلوقات وعناق المسلمين وجلبة الحمالين حتى دخلنا دار المكس. وعند دخولي إليها وقبل خروجي منها عاين جواز سفري (الباسبورط) مأمورون مخصوصون بغاية الدقة».

وهكذا يطالعنا الكاتب بالمشهد الأول الذي يضفي طابع «الحضور الإنساني» ويقف أمام النشاط التجاري للآستانة وحركة التبادل السلعي. على أنه يبدي ملاحظة على الصادرات والواردات: «... فلا يكفي المسابقة إلى استجلاب البضائع من البلاد الأجنبية، والتفنن والاحتيال في طرق بيعها والهمة والإسراع في تقديم القيم والإحالة بها، فهو عمل خاسر، وبينا يربح التاجر الفرد من ذلك درهما فهو يخسّر البلاد ألفا، والصناعات هي الروح التي تحمي جسم البلاد، فإذا لم تجر الروح في عروق المملكة ساءت العقبى والعياذ بالله».

وقسطاكي هنا يدعو إلى الاهتمام بالصناعة المحلية ودعم الاقتصاد الإنتاجي، وعدم الاكتفاء بالاستهلاك. بل يدعو إلى الحماية الجمركية للمنتج المحلي، ويدعو لحرية التجارة: «... فليس الربح أن تنقل من الجيب الأيمن إلى الجيب الأيسر، بل الربح أن تستورد الثروة من معادنها الأجنبية، وأن نتمكن من تسهيل طرق تجارة المملكة وتيسير أمورها وإسعاف أرباب الصنائع بكل ما هو في الإمكان، والتنافس في مصنوعات أبنائها والتطبيق بقدر الطاقة على المصنوعات الأجنبية لكيما تزيد دخلها على خرجها».

وقسطاكي حريص على أن يصف تفاصيل المكان، ويعرض لحالة الجو: «بيوت القسطنطينية كلها إلا القليل من الخشب. ولذلك

تكثر فيها الحرائق... ومع كثرة وقوع الحريق في هذه المدينة، فلا يعدل الأهلون عن البناء بالخشب لرخص أثمانه وسرعة بناء البيوت والحوانيت منه». ومما يشجع الأهلين على ذلك شركات التأمين، أو ما يسميها «قسطاكي الحمصي» شركات الاستعهاد «السيكورتاه» (وهنا نلمح الطابع التاريخي للغة من خلال صكوك المصطلحات التي كانت شائعة في عصره) «فإنهم يستعهدون هذه الشركات من منازلهم ودكاكينهم وسائر أملاكهم وأموالهم بقيمة تزيد على ثمنها الأصلي، وذلك بمبلغ معين يؤدونه إليها سنويًا أو أقساطًا، وعند احتراق شيء منها يقبضون من الشركة القيمة المتفق بينهم وبينها عليها. أما هواء القسطنطينية فمعتدل، ويكثر تساقط الثلج فيها في الشتاء، إلا أنه يذوب لرطوبة هوائها. وأسباب العيش فيها رخيصة، والماء فيها كثير، وأكثره يجرى في قنوات حديدية من بحيرة يتجمع ماؤها من عيون عذبة».

ويعرض للمطاعم: «والمطاعم في القسطنطينية كثيرة لكثرة السكان من الأهلين والغرباء وبعد المسافات». ويلحظ أن العربات فيها كثيرة والأجرة بتحديد الدوائر البلدية فيها سبعة غروش ونصف على كل ساعة. ولا ينسى أن يبدي سخريته من الحوذيين المشهورين في كل الدنيا بأنهم يتعدون الحدّ كلما سنحت الفرصة وأحسوا بنعومة الملمس.

ومن المظاهر الحضارية التي استلفتت انتباه قسطاكي في الآستانة وجود «معمل للنور البخاري (الغاز) ممتدة قنواته لإنارة أكثر شوارعها وفنادقها، ودور القهوة فيها وبعض المنازل والدكاكين».

ويشيد «قسطاكي الحمصي» بفن التمثيل، ويرى أن «التمثيل من أكبر عوامل التمدن وأفعلها في تهذيب الأخلاق على ما يشهد به إجماع البلاد المتمدنة من أوربا وأميركا، على إيثار هذا الفن والعناية به، بشرط أن تراعى في التمثيل فروض الأدب ويحرص على الحشمة والعفاف، وإلا فعدم هذه الدور والملاعب خير من وجودها». على أنه يلحظ أن دور التمثيل بالآستانة قليلة والذي بها لا يستحق الذكر. وهو هنا يلتقي مع رواد عصر النهضة والإحياء ممن ارتحلوا إلى أوربا وأشادوا بدور الفن في الارتقاء بالشعوب وتهذيبها، على نحو ما يطالعنا به الطهطاوي في «تخليص الإبريز» وعلي مبارك في «علم الدين» وأحمد فارس الشدياق في «كشف المخبأ». وقسطاكي نفسه كان يغشى دور التمثيل ويزور المعارض والمتاحف في رحلاته لإيطاليا وفرنسا وإنجلترا، مما أرهف ذوقه، فأدرك مهمة الفن وضرورته.

مشاهد أنثروبولوجية

يعرض «قسطاكي الحمصي» لتفاصيل الحياة الاجتماعية، أو ما يمكن أن نسميه أنثروبولوجيا الحياة اليومية. وهو في تصويره هذا يكسب الرحلة دسم الواقع ونبضه وطزاجته وحيويته. ولنستمع إلى مشاهد من صور الحياة في هذه المدينة: «ومن موفرات راحة الأهلين التي قلما توجد في غير القسطنطينية أن الساكن فيها يستطيع الوصول إلى كل ما يحتاج إليه من

الخبز واللحوم والأسماك والبقول والفواكه واللبن والبيض والفحم والحطب وغير ذلك دون أن يخرج من داره، لأن باعة هذه الأصناف كلها يحملونها ويطوفون بها في جميع الشوارع والأزقة من الفجر الكاذب إلى نصف الليل أو ما بعده، وينادون عليها بأصوات منكرة ويتغنون فيها، فبعضهم يحاكي نبيح الكلاب وبعضهم صهيل الخيل وبعضهم أصوات السنانير وغيرهم غير ذلك». على أن قسطاكي لا يخفي استياءه من هذا الأسلوب، لأن ذلك مما يقلق راحة الغريب عندما يضطر إلى البقاء في مخدعه نهاراً فضلاً عن الليل.

الأسواق

ويصور لنا «قسطاكي الحمصي» الأسواق التي يجتمع فيها الباعة : «ثم من عادة قسم من باعة الأقوات وغيرها أنهم ينتقلون في كل يوم من أيام الأسبوع إلى سوق من الأسواق العريضة فيعرضون جميع أموالهم على أطباق أو قفف أو دكاكين من الخشب ومظال سحابية ينصبونها سحابة ذلك اليوم. وأسواقهم هذه معلومة الأيام عند السكان؛ فهي أشبه بالموالد في مصر، وبسوقي الأحد والجمعة في سوريا».

الحرّاس

ولا تغيب عن باصرة «قسطاكي الحمصي» أن يلتقط صورة الحرّاس.. ولنستمع أو ننظر إلى جانب من المشهد الذي يصور فيه حركة الحراس ونشاطهم اليومي: «... والحرّاس هنا من أشهر حرّاس الدنيا، فلا تذوق أجفانهم طعم الغمض من غروب الشمس حتى شروقها. إلا أن لهم عادة لا يألفها الغريب بسهولة، ذلك أنهم يسيرون طوال الليل من رأس الزقاق إلى آخره متسلحين بعصي غلاظ تحاكي بصلابتها النحاس الأصم، وهم يقرعونها على بلاط الشارع في كل دقيقة قرعة أو قرعتين، ثم يتبعون ذلك القرع أشد وأقوى عند مضي كل ساعة من الليل يدلّون على عددها، فيقرعون بترتيب خمسة إن كانت الساعة الخامسة أو عشرة إن كانت العاشرة وهلمّ جرّاً. ثم يكررون القرعتين أو الثلاث ببعض الرفق للتمييز بينها وبين عدد الساعات، وهكذا إلى آخر الليل».

وهذه العادة لدى الحرّاس كان لها وقع سيئ على نفسية «قسطاكي الحمصي» : «والحق أقول لم أستقبح عادة ذقت مرارة طعمها في هذه العاصمة كهذه العادة، وقد طالما كررت في ليالي السهاد مشطراً صدر بيت المتنبي

أرق على أرق ومثلي يأرق

ما دام حارسنا يدق ويطرق

ويلحظ «قسطاكي الحمصي» أن الكلاب في هذه المدينة كثيرة في الأزقة والأسواق، «فتراها في المماشي بين أرجل العابرين كأنها قطعان من الغنم. ولا تسل عن نباحها ولا سيما متى أسبل الظلام ستره، فيخال السامع في سكون الليل أن هناك عراك ثمورة ضارية، فضلا عن هراشها المستمر بين أرجل العابرين»، وهو حريص على أنه ينبه أنظار الدوائر البلدية إلى هذا البلاء المعيب لكي

تسعى في إزالته. «فالكلاب ليست من لوازم الحضارة. بل ربما كانت أكبر دليل على البداوة والخشونة. ولعل للبدو في الصحراء عذراً في اقتناء كلب أو كلاب تدفع عنهم طوارق الذئاب واللصوص في البراري المقفرة. فما هو عذرنا في تركنا هذه الألوف من الكلاب تنمو وتتكاثر وسط المدينة العامرة الحافلة بسائر أسباب المدنية؟». والمستلفت للنظر أنه - وهو المسيحي - يتكئ على موروث إسلامي عندما يؤكد مضار الكلاب: «وفوق هذا كله فالكلب نجس شرعاً».

المكتبات

ويتحدث «قسطاكي الحمصي» عن المكتبات العامة، فيشير إلى أنه «ليس في القسطنطينية مكاتب عامة عدا مكاتب بعض جوامعها الشهيرة، كمكتبة جامع نور عثمانية، وجامع السلطان أحمد وغيرها، ولكنها ليست مباحة لسائر الناس، ولا فيها شيء من المؤلفات العصرية في أكثر العلوم والفنون، إلا أن فيها كثيراً من الكتب النفيسة العربية. وما أجدر نظارة المعارف بطبعها في المطبعة السلطانية العامرة لنشر فوائدها».

الحرية

وحديث قسطاكي عن الحرية حديث من يدرك أنه يسير في حقل ألغام. فنحن نعرف من ترجمته أنه «لما هبط جمال باشا على حلب، رأى أن يكتتم فلا يزوره، إلا أن بعض أصدقائه المخلصين أشاروا عليه بزيارته، وقالوا إن الرجل داهية ومثلكم لا يكتم أمره. بل نصحوا له أن يمدحه بقصيدة، وكان فيمن نصحه شكري بك العسلي المأسوف على شبابه، وهو ممن صلبه الطاغية المذكور، فأنشده على المائدة التي قام بها لو المجلس البلدي مقصورة.. ولم يزل يداريه مخافة كيده، وبطشه، حتى غادر سورية».

وهذا الموقف ينبئ عن شخصية تتسلح بالتقية، وتظهر غير ماتبطن. ومن هنا، فالمرء يتقبل رأيه في فكرة الحرية بتحفظ. فهو في الوقت الذي يؤكد فيه على أن «الحرية هنا مطلقة للناس على اختلاف الأجناس، بشرط أن لا تتعدى على حقوق الغير كما هو المفهوم والمقصود من الحرية عند جمهور الحكماء. فصحف الأخبار التي تصدر في أكثر عواصم أوربا منتشرة هنا في جميع الأندية، ودور القهوة، والفنادق. والمحادثات مباحة لسائر أصناف الخلق في جميع الأبحاث حتى السياسية، خلافاً لمزاعم بعض المرجفين من ذوي الأغراض».

«وفي القسطنطينية صحف أخبار تنشر يومياً بالتركية والفرنسوية والعربية واليونانية والأرمنية والإنجليزية والألمانية والعبرانية، وفيها وكالات لنشر الأخبار البرقية فتنشر كل يوم أهم حوادث العالم وأسعار الأسهم الدولية». إذ به يعود إلى التنبيه بما يشتم منه وجود قيود على حرية الصحافة: «أما صحف أخبارها، فمقيدة عن الخوض في بحر السياسة لنقص خبرة الكتّاب عندنا بهذا الفن، ولأن أكثر الأمة لم تتعود فهم أسرار السياسة، فيكون إطلاق

الحرية لهم وفي هذا الفن مضرًا بالعامة من المطالعين، باعثاً على قلق الأفكار من غير جدوى».

و«قسطاكي الحمصي» بعين الأجنبي التي تلتقط المفارقات يقف أمام رعايا الدولة العثمانية من الروم: «وفي القسطنطينية من الروم ما ينيف على ثلاث مئة ألف، وكل هؤلاء يتكلمون الفرنسوية ولو بعض كلمات، وكبارهم يفتخرون بمعرفة هذه اللغة، فلا يتكلمون في اجتماعاتهم ولا يحيي بعضهم البعض إلا بها. على أن الذي يحسن لفظها من الروم والأرمن قليل.

وهؤلاء يحسبون أن هذه اللغة تُكسب متكلمها شيئا من الهيئة الفرنسوية والمسحة الباريسية وتظهره بمظهر الرشاقة واللطف ورقة الشمائل.. ولو أقل هؤلاء المتشبهون من تفرنسهم في المخاطبات، وحسنت آدابهم في المعاملات، وتجنبوا عند مرورهم في الطرق اللكز والدفع، أو رقت منهم حواشي الطبع، لكان ذلك أقرب إلى المدنية.

وينتقد ـ بحس أخلاقي يقظ ـ ، استصحاب هؤلاء الأقوام من الروم والأرمن زوجاتهم إلى دور القهوة، بل ربما استصحبوا بناتهم وأطفالهم أيضاً لشرب شيء من المسكرات قبل الأكل، ثم يتغدون أو يتعشون هناك. وقد يكون بجانب تلك الزوجة المصونة والابنة المخدّرة أو قبالتهما بعض ذوات الخلاعة والتهتك ممن يستحي طرف الشاب النزيه، فضلا عن ذوات العفاف من النظر إليهن وإلى من حولهم من أهل الطيش والغواية».

ويبدي ـ «قسطاكي» ملاحظة ثاقبة على أخلاق المسلمين في الأستانة : «أما أخلاق الأهلين من المسلمين؛ فهي السذاجة والاستقامة والقناعة عند سائر أصناف السوقة، واللطف والأناقة والذكاء وحب الأبهة والترف عند أكثر الأكابر وأهل المناصب. ويتبعهم في ذلك الروم وأكثرهم يفضلون الترف الظاهر على الرفاهية البيتية». والمستلفت للنظر أن «قسطاكي» لمس الفروق في الطباع بين ساكني المدن الساحلية والمدن الداخلية والبلاد الصغيرة: «وبالإجمال، فهم في ذلك كأكثر سكان العواصم في سائر الأقطار لا يعرفون شيئا من ملاذ العيشة البيتية الراضية التي ألفها سكان المدن الداخلية».

مجتمع التجار

ويصف «قسطاكي» تجار مدينة الأستانة (القسطنطينية)، وكيف أنهم دون باعة أوربا في رقتهم: «فإذا سألت أحدهم عن قيمة السلعة نظر إليك أولا من الفرق إلى القدم، وتفرس فيك لينظر هل أنت أهل لمشترى سلعته، فإذا أحسن بك الظن أقبل عليك واستام منك أربعة أو خمسة أضعاف القيمة، فإن كنت غرّاً أو خجلت من المساومة وسعّرت السلعة بنقص قليل عما استام بها نشب فيك أظفاره، وقبض منك القيمة كلص في رائعة النهار بلا خجل ولا استحياء، وخرجت من دكانه بصفقة المغبون. وإن لم يحسن بك الظن، أي رآك ممن لا تنفذ فيهم مخرقة المحتالين، أقبل إليك متثاقلاً، ثم عن تسعيرك السلعة ينظر إليك باستنكاف كأنه

بأسف على الكلمة التي أضاعها بإلقائها على مسمعك، ثم يولي وجهه عنك بمنتهى الخشونة».

وفي رحلة «قسطاكي الحمصي» يطوف بنا في القصور الكثيرة التي شيدها سلاطين آل عثمان كقلطة سراي، وطولمة بغجه سراي، وقصر يلدز.

لقد حرص قسطاكي على أن يقدم لنا في «أريج الخليج» الإمتاع والمؤانسة، وتلمح، في كل ذلك، خصائص أسلوب الكاتب الرحالة الذي يتسم بالتأنق في أسلوب لاتغيب عنه الرصانة والمفارقة وقوة الملاحظة والنقد ■

قصة مجلة عمّرت ٧٧ عامًا

وديم فلسطين*

لئن لم أعاصر بدايات مجلة «المقتطف» التي أنشئت في بيروت في شهر مايو عام ١٨٧٦، فقد عاصرت سنواتها الأخيرة، وكنت من المسؤولين عن إدارتها وتحريرها إلى أن أغلقت في ديسمبر عام ١٩٥٢ بعدما عاشت ٧٧ عاماً تحمل إلى الناس مطلع كل شهر زبدة العلوم والمعارف، وثمار القرائح، وتطورات الفكر وكل مايتصل بالحضارة والعمران والكشوف الحديثة وكل مايعين على الارتقاء والتقدم في مسيرة الحياة العربية.

وصفها العلامة الأمير شكيب أرسلان بأنها «الإنسيكلوبيدية الشرقية الكبرى والمعلمة العربية الطُولى التي يستضيء بها القارئ العربي في حنادس المشكلات العقلية والغوامض الفكرية».

وقال محمد عنها العلامة الأب أنستاسي ماري الكرملي: «المقتطف هو هو الذي أشرق شمس الحقائق على بلادنا العربية، وهو هو الذي بدأ فنادى بنزع القيود القديمة التي تمنع العربي من الجري وراء الغربي العدّاء ساعياً طليقاً».

وعدها المؤرخ العلامة الدكتور فيليب حتّي «جامعة عمومية جاءت بمثابة حجر الزاوية في بنيان نهضتنا العلمية الحديثة».

وقال توفيق رفعت باشا، وهو أول رئيس لمجمع اللغة العربية المصري (وكان اسمه وقتذاك مجمع فؤاد الأول للغة العربية): إن أصحاب المقتطف «غاصوا على الدرّ في بحاره فاستخرجوا أنفسه، وأدلوا في ركايا (بمعنى الينابيع) الأسفار فامتتحوا (أي نهلوا) الممتع من أخبار الأحبار، وشوّحوا بهما القديم وباءوا وملء عيابهم نفائس ما نسجت عقول الأوائل».

وتحدث دولة محمد رياض باشا رئيس وزراء مصر عن المقتطف قائلاً: «ولعت بمطالعته منذ صدوره إلى اليوم، فوجدت فوائده تتزايد وقيمته تعلو في عيون عقلاء القوم وكبرائهم، ولطالما عددته جليساً أنيساً أيام الفراغ والاعتزال».

وأثنت الأديبة مي زيادة على المقتطف قائلة: «إنها ما فتئت تالدة بتعزيز النفيس المفيد من القديم، طريفة بتعزيز النفيس المفيد من الجديد، متفرّغةً لتلك الأبحاث الجليلة في جو هادئ ليتسنى لها أن تعمم خدمتها وتبقى في ذلك الأفق الإنساني النبيل حيث يتلاقى الجميع ويتفاهمون».

تلك بعض شهادات عن مجلة «المقتطف» من أعلام أنطقهم الإنصاف هذا الكلام المبين، وحسب المرء أن يستعرض بعضاً من الأسماء الرصينة التي خصّت «المقتطف» بآثارها في سنوات عمره، ليتفطن إلى الوزن العلمي الحقيقي لهذه المجلة التي وصفها محمد عبد الغني حسن بأنها «أم المجلات». فمن

(*) كاتب وباحث مصري.

كتّابها شيخ العروبة أحمد زكي باشا وعباس محمود العقاد وطه حسين وإسماعيل مظهر ومصطفى صادق الرافعي والشاعر أحمد شوقي والشاعر حافظ إبراهيم والشاعر خليل مطران وإبراهيم عبد القادر المازني ومحمد فريد أبو حديد والشاعر إيليا أبو ماضي والأمير مصطفى الشهابي والشاعر جميل صدقي الزهاوي وأمين الريحاني وسلامة موسى وعلي أدهم والشيخ عبد العزيز البشري ومحمود تيمور ونقولا الحداد والدكتور بشر فارس والفريق أمين المعلوف باشا والدكتور عبد الرحمن زكي والدكتور شبلي شميّل ونقولا فياض والأب أنستاسي ماري الكرملي والآنسة مي زيادة والشاعر عبد الرحمن شكري والدكتور عبد الرحمن شهبندر والشيخ محمد رشيد رضا وقدري حافظ طوقان والشيخ محمد عبده وسليمان البستاني وعيسى إسكندر المعلوف ومحمد لطفي جمعة وسامي الكيالي وكامل كيلاني والشاعر الدكتور إبراهيم ناجي وميخائيل نعيمة ومصطفى نظيف وخليل هنداوي والدكتور محمد حسين هيكل باشا والدكتور علي مصطفى مشرفة باشا والدكتور سليمان عزمي باشا والشاعر محمود أبو الوفا والشاعر حسن كامل الصيرفي والناقد مصطفى عبد اللطيف السحرتي والدكتور محمد عبد المنعم خفاجي وجرجي زيدان وأحمد فتحي زغلول باشا والدكتور إندراوس شخاشيري...

والقائمة طويلة، وهي إن دلّت على شيء، فإنما تدل على أن «المقتطف» قد وسع لنشر آثار معظم الذين عاصرهم في سني عمره، وأنه كان وعاءً اختاره كل هؤلاء الأعلام لنشر ما جادت به قرائحهم. كما أنه يقوم آية على أن المجلة حرصت في كل تاريخها على ألا تترخّص في مادّتها، فتطالع قراءها كل شهر بذخيرة نافعة من المشاركات العقلية لأعلام الفكر على الصعيد العربي كله، عدا ما كانت تترجمه من فصول عن أعلام الفكر في العالم الغربي.

ما قصة هذه المجلة، التي كانت من أوائل المجلات الفكرية التي ظهرت في عالمنا العربي، والتي اضطلعت بدور بالغ في النهضة الثقافية العربية على مدى أربى على ثلاثة أرباع قرن؟ ومع ذلك فإن تاريخها يكاد يكون مجهولاً من المجتمع الثقافي المعاصر، بل إن هناك منْ حاول النَّيل منها ـ كما فعل سامي خشبة ـ إذ كتب في مجلة «الآداب» البيروتية يقول: إنه ورث عن أبيه (الأديب الكبير دريني خشبة) أعداداً من هذه «المجلة الاستعمارية»! وهكذا ساق فريته دون أن يحاول حتى تصفح هذه التركة التي كانت في متناوله ليكتشف كم ضلّله يساريّته. واليسارية تعمي!

في عام ١٨٧٤ التقى الشاب فارس نمر الذي كان يعمل مدرساً للرياضيات ومساعداً لأستاذ علم الهيئة (الفلك) في المدرسة السورية الكلية ـ وهي جامعة بيروت الأميركية اليوم ـ بالشاب يعقوب صروف الذي كان يعمل مدرساً للطبيعيات والكيمياء في نفس المعهد. وبدأت بينهما صداقة ازدادت مع الأيام وثوقاً بسبب تقارب مشاربهما العلمية وتلاقي طموحهما في خدمة الأمة العربية.

ويقول فارس نمر: إنه كان مع زميله

يطالعان ما يصل إلى المعهد من جرائد ومجلات علمية أجنبية حتى صارا يتسابقان مع الآخرين على الحصول على هذه المجلات ومطالعتها، معاً ولّد لديهما رغبة في توسيع نطاق الإفادة من هذه المادة العلمية بتعميمها بين أبناء الأمة العربية. وطرأت عليهما فكرة إصدار جريدة علمية (ولم يكن تعبير «المجلة» شائعاً في ذلك الوقت)، فطلبا المشورة من علماء ذلك المعهد، الذين شجعوهما على المضيّ في هذا المشروع. وتقدّما بطلب إلى الجهات المسؤولة في لبنان للحصول على ترخيص بإصدار هذه الجريدة بوصفها (جريدة علمية صناعية) تصدر في أول كل شهر، وعدّا العدد الأول منها، الذي صدر في شهر مايو عام ١٨٧٦ مثالاً أو نموذجاً لاختبار مدى نجاحه في تحقيق الرسالة التي توّخاها الناشران. واختارا للمجلة اسم «المقتطف».

واشتمل العدد الأول على موضوعات تتناول عمل الزجاج، وبحثاً فلكياً في القمر ووصف أراضيه وطبيعته وآراء المتقدمين فيه، ومقالة في المكرسكوب، وكلاماً على علماء الهيئة (الفلك) عند العرب، ونبذة في اللغة الحميرية والقلم المسْنَد، وأخرى في الصباغ الأحمر المعروف بدم العفريت، وتفصيلاً عن المطر وأسبابه، ونبذاً علمية موجزة في حفظ اللحم والماء من الفساد وفي اختراع التلغراف وفي المغنطيس وفي الزلازل.

واستفتح هذا العدد الأول، النموذجي، بتصدير جاء فيه:

«رأينا، على ما تعلّمنا علما واختبارا، أن نذكر بعض ما يجب مراعاته في درس المباحث العلمية والصناعية لتتمّ به فائدة المطالعة على أقرب طريق، وإنْ كان ذلك إعادةً للعالم، ففيه إفادة للطالب:

«أولاً ـ العلم يوصف باللذة، ولكن لذّته لا يُشعر بها إلا أن يذاق جيّدا، كما أن طعم الطعام لا يعرف إلا بعدما يحلّه اللعاب وتشعر به الأعصاب، فربَّ علم يسكر به العالم لذةً يجده الخالي الذهن منه عديم اللذة. فإذا طالعت موضوعا في علم من العلوم ولم يجد من القيمة في نفسك ما يجده في نفس غيرك، فاعكف عليه، فقلّما تجده قليل الاعتبار. وكلما ازددت فيه تعمقًا، ازددت لذة. وكما أنه لابدّ دونَ الشهد من إبر النحل، هكذا لابدّ دون العلم من الكدّ وتشغيل الدماغ لترويض العقل.

«ثانيا ـ أكثر مايدرج في «المقتطف» يقتضي له إمعان النظر. فإذا قرأته قراءة قصة، لم تستفد منه شيئا. وإذا أمعنت النظر في بعضه وأهملت البعض الآخر من موضوع واحد، استفدت فائدة ناقصة، وربّما استفدتها فاسدة لتوقّف صحّتها على ما أهملت. فتروَّ في ما تقرأ، ولاتتّنه من جملة حتى تكون قد أدركتها جيدا، وتمعّن طويلاً، فالقليل مع فهم خير من كثير بلا فهم. ولاتعتمد على الذاكرة فقط، فإن الحفظ غيبا بقطع النظر عن المعنى لايفيد إلاّ نادرا. والمعتمد على الذاكرة فقط أول مقصّر في ميدان العقول وبتّ الأحكام. وإذا مللت من موضوع، أو كلّ عصب الدماغ، فاتركه ريثما تستريح، ثم عد إليه، وهكذا حتّى يتضح لك، فيسهل عليك حفظه حينئذ، وقلّما يخشى عليه من آفة

النسيان، وذلك وإنْ تعسّر أولاً، يهون أخيرا.

«ثالثاً ـ إذا استوعبت موضوعا، فأَطلْ المذاكرة فيه ليرسخ في ذهنك. قال الشاعر

وأطل في العلم مذاكرة

فحياة العلم مذاكرته

«واجْهَدْ في أن تقرن العلم بالعمل، فذلك من أفضل ما يثبّت العلم في عقلك، ويزيد صحّته، ويجني ثمرته. وحيثما علم وعمل، زادت الفائدة أضعافاً. وسيأتي عليك ذكر كثير من الآلات البخسة الأثمان، على عظم فائدتها وشدّة لزومها، فلا تبخل على نفسك ووطنك بها. وستقف علي ذكر حوادث لا تحصى واقعةً تحت الحسّ لا تكلّفك إلاّ الملاحظة والتأمل، أفما يجب أن تفضل ملاحظتها على الأحاديث الفارغة وقضاء الحياة سدى ؟ وقد وجدوا بالاستقراء أن العلوم الرياضية تقوّي العقل وتدرّبه على الاتجاه بكل قواه نحو أمر ما، والانحصار في موضوع، فلا يتشتت، والعلوم الطبيعية توسّعه: ترقّيه، وتلذّ له لسموها وطلاوة مباحثها، والعلوم العقلية تعصم مراعاتها عن ارتكاب الخطأ في فهم القضايا، والعلوم اللغوية عن ارتكاب الخطأ في تأدية المراد، إلى غير ذلك من الفوائد التي لا تحصى ولا يغفل عنها. هذا، وإنّا مقرّون بعجزنا عن القيام بحق هذا المشروع، ولنا الأمل أن الواقف على كتاباتنا يسبل ذيل المعذرة على ما يرى فيها من الخلل. فإن العفو من شيم الكرام، وسبحان من تفرّد بالكمال».

ويلاحظ في هذه التوطئة أنها أسلوب معلّمين، فهي توجّه القارئ وكأنه طالب في معهد، وهي تدله على المنهج الذي يتعيّن عليه اتباعه وهو يطالع هذه المجلة، وعلى الفوائد التي يستطيع اجتناءها من قراءة مادتها، وكأنما ينتظر القارئ امتحان يؤدّيه لاختبار مدى استيعابه للموضوع.

ظهر العدد الأول النموذجي في السوق، فتخاطفته الأيدي، ونفد سريعا، فاستصوب صاحبا المجلة إخراج طبعة ثانية منه تلبيةً لرغبة القارئين.

وانتظمت المجلة بعد ذلك في الصدور شهراً بعد شهر في العاصمة اللبنانية، وتفرّغ للعمل فيها الشريكان يعقوب صرّوف وفارس نمر، ووصل خبرها إلى القراء في المشرق والمغرب وفي إيران والهند وأواسط آسيا، مما حدا بصاحبيها إلى زيادة عدد صفحات المجلة من ٢٤ صفحة إلى ٦٤ صفحة. ولكن بعض الموضوعات التي نشرتها المجلة عن دوران الأرض وعن بطلان السحر أثارت ثائرة بعض المتزمتين الذين عدّوا هذه المجلة خطرا داهما على المعتقدات السائدة. ولما تعكّر الجوّ أمام منشئي المجلة، وكانت في سنتها الثامنة، قررا التوقف عن إصدارها، بل قررا الهجرة إلى الولايات المتحدة لاستئناف رسالتهما هناك. وتوقف الباحثان في القاهرة قبل أن يركبا متون البحر إلى نيويورك، وتناهى خبر وصولهما إلى محمد رياض باشا رئيس الوزراء الذي كان من قرّاء «المقتطف»، فاستدعاهما ورحّب بهما ودعاهما إلى مواصلة إصدار المجلة من القاهرة ابتداء من سنتها التاسعة، عام ١٨٨٥. وكان رياض باشا يمتلك ضيعة يزرع فيها القمح، فلما استخدم السماد الذي قرأ عنه في السنة الثانية

للمجلة، تضاعفت غلة الأرض وقال. وهو يَرُدّ الفضل إلى صاحبيه. «إن الفضل في خصب هذا القمح يعود إلى هذا السباخ. وأشار إلى كومتين كبيرتين من السباخ البلدي. والفضل في عمل هذا السباخ يعود إلى ما كتبه «المقتطف» في سنته الثانية عن عمل المخمّر».

واشترى صرّوف ونمر مطبعةً خاصةً لطبع مجلة المقتطف فيها في القاهرة، وأشركا معهما شاهين مكاريوس كي يضطلع بالأمور الإدارية والمالية بما له من خبرة في هذا الجانب كيما يتفرغان للرسالة العلمية التي نذرا أنفسهما لها.

وعندما تبيّنا أن المطبعة لا تعمل إلا أياما معدودةً في الشهر لتنضيد «المقتطف» وأنها تظل خاملة طوال الشهر، قررا في عام ١٨٨٩ إصدار جريدة يومية بقصد «تشغيل المطبعة» واختارا لها اسم «المقطم». وقال لي الدكتور فارس نمر إنه اختار أن يطلق على الجريدة اسم جبل «المقطم» ليؤكد للقراء أن جريدته. وإن صدرت لاحقةً لجريدة «الأهرام»، فهي هي الأصل، لأن أهرام الجيزة لم تبن إلا من حجارة جبل المقطم.

وصدر العدد الأول من هذه الجريدة في الرابع عشر من فبراير عام ١٨٨٩، حاملةً أسماء الشركاء الثلاثة من أصحابها: صرّوف ونمر ومكاريوس، وبقيت تصدر إلى ١١ من نوفمبر عام ١٩٥٢، أي أنها عاشت أربعة وستين عاما.

وعند صدور «المقطم»، توافق فارس نمر مع يعقوب صرّوف على أن يتفرغ كل منهما لعمل واحد، فأصبحت الجريدة اليومية من نصيب الدكتور فارس نمر يحررها ويشرف عليها ويوجّه سياستها، وأصبحت مجلة «المقتطف» من نصيب الدكتور يعقوب صروف.

ومع أن اهتمامات المجلة في بداية حياتها كانت علمية صناعية، فقد أضيف إليها بعد ذلك اهتمام بالزراعة. ولكن المجلة لم تقتصر على هذه الاهتمامات، إذ فتحت صفحاتها للدراسات الأدبية وللشعر وللمباحث الثقافية العامة، ولم تستثن من اهتماماتها إلا الموضوعات السياسية والدينية رغبة من المجلة في النأي بنفسها عن الأمور الخلافية. وأضافت إلى أقسامها بابا للمناظرة بين القراء، وبابا آخر للكتب، وبابا ثالثا للأخبار العلمية.

ولم يكن يعقوب صرّوف يوقع باسمه أيا من المقالات الكثيرة التي ينشرها في «المقتطف»، ونبّه القراء إلى أن المقالات التي لا تحمل اسم منشئها هي له. أما مقالات المسهمين من الكتاب فكانت تنشر بالاسم الصريح لكل منهم، اللهم إلا إنْ رغب الكاتب في التخفي تحت اسم مستعار كالأب أنستاس ماري الكرملي الذي كان يوقع مقالاته باسم «فهر الجابري» وأحيانا باسم «ساتسنا» وهو اسم «أنستاس» معكوسا. كما أن الشاعر عبد الرحمن شكري كان يوقّع مقالاته بعد اعتزاله الحياة الأدبية بالحرفين الأولين من اسمه (ع. ش).

ظل الدكتور يعقوب صرّوف يحرّر «المقتطف» إلى أن لحق بربّه في الحادي والعشرين من يوليو عام ١٩٢٧ وهو في الخامسة والسبعين من عمره (إذ ولد في عام ١٨٥٢)، فأسندت رياسة تحرير المجلة، إلى ابن شقيقه فؤاد صرّوف، وكان قد نزح من لبنان تأسياً بعمه لاعتقاده. عن حق. بأنه امتداد لهذا العالم الكبير.

وقبل وفاة يعقوب صرّوف بسنة واحدة، دعت الأديبة الآنسة مي زيادة إلى الاحتفال باليوبيل الخمسيني لمجلة المقتطف، فأقيمت حفلة كبرى في دار الأوبرا الملكية برعاية الملك فؤاد الأول في يوم ٣٠ من إبريل عام ١٩٢٦، افتتحها محمد توفيق رفعت باشا، وألقيت فيها كلمات لسعيد شقير باشا والدكتور محمد حسين هيكل بك وواصف بطرس غالي باشا والسيد محمد رشيد رضا. كما ألقى كل من الشاعر أحمد شوقي بك والشاعر خليل مطران بك والشاعر محمد حافظ إبراهيم بك قصيدة. وأعد الموسيقار إسكندر شلفون نشيداً للمقتطف، واختتم الحفل بكلمة لصاحبي المجلة.

ومنذ عام ١٩٢١، قررت مجلة «المقتطف» أن تتوقف عن الصدور في شهري الصيف، وأن تعوض القراء عن هذا الاحتجاب بهدية سنوية من نفائس الكتب. ومن هذه الكتب «جمهورية أفلاطون» ترجمة حنا خباز، و«معجم الحيوان» للفريق أمين المعلوف باشا و«هندسة الكون بحسب ناموس النسبية» لنقولا الحداد، وهو أول كتاب باللغة العربية عن نظرية أينشتين، و«ديوان ولي الدين يكن»، و«زاد المعاد» لميخائيل نعيمة، و«تراث العرب العلمي في الرياضيات والفلك» لقدري حافظ طوقان و«رواد الشرق العربي في العصور الوسطى» للدكتور نقولا زيادة، عدا سلسلة «العلم الحديث» لفؤاد صرّوف، وهي فتوحات العلم الحديث وأساطين العلم الحديث وآفاق العلم الحديث والفتح مستمر.

اتصلت رياسة تحرير فؤاد صرّوف «للمقتطف» منذ عام ١٩٢٧ وحتى عام ١٩٤٣ أي ١٦ عاماً، وتخلى عن العمل الفعلي كرئيس للتحرير إلى الدكتور بشر فارس بسبب انشغاله بإصدار الطبعة العربية لمجلة «الريدرز دايجست» في أول إصداراتها، حيث صدر عددها الأول في سبتمبر عام ١٩٤٣. وبقي بشر فارس يحرّر المجلة مستحدثاً فيها باباً مستقلاً عنوانه «باب التعريف والتنقيب» إلى أن تخلى عن هذا العمل في السنة التالية (١٩٤٥). واختير العلامة إسماعيل مظهر ليضطلع بعمل رئيس التحرير، فبقي يؤديه أربع سنين، استحدث في أثنائها ما سمّاه «بلواحق المقتطف»، فكان يضيف إلى مادّة كل عدد كتاباً أو قسماً من كتاب يستكمله في العدد التالي حتى لا تقتصر المجلة على المقالات وحدها. والذي عجّل بترك إسماعيل مظهر لرياسة التحرير، أنه شن حملة شعواء على الدكتور طه حسين لأنه قبل رياسة تحرير مجلة «الكاتب المصري» الصادرة عن دار يملكها يهوديّ، وعدّ هذا تورطاً من طه حسين في تأييد الصهيونية اليهودية. وفزع صاحب المجلة الدكتور فارس نمر - وهو زميل لطه حسين في مجمع اللغة العربية بالقاهرة - من هذه الحملة التي خالفت نواميس المجلة في كل تاريخها، واضطر إلى إعفاء إسماعيل مظهر من رياسة التحرير في عام ١٩٤٩، واختار عوضاً عنه العلامة نقولا الحداد الذي كان يعاني مما يشبه البطالة في النشر، فزحم أعداد المجلة بمقالات بتوقيعه الصريح هو وزوجته روز أنطون حداد (شقيقة العلامة فرح أنطون) أو بتوقيع يقتصر على الحرفين الأولين من اسمه، أو على حرف واحد، واحتكر لواحق المقتطف ناشراً فيها كتباً له. ومع

أن نقولا الحداد كان علميّ الاتجاه، فهو أصلاً صيدلي - وكان يملك صيدلية في حي شبرا تقع أسفل عيادة الشاعر الدكتور إبراهيم ناجي، إلا أنه كان ذا ميول أدبية، وكان ينظم ما يمكن أن يسمى «بالشعر العلمي» أي الشعر الذي تدور موضوعاته حول قضايا علمية. وأعدّ للنشر في المجلة إحدى هذه القصائد التي تصطدم مع العقائد وتجافي السياسة التي درجت عليها المجلة في النأي بنفسها عن القضايا الخلافية الدينية، فأسرع صاحب المجلة الدكتور فارس نمر بإعفاء الحداد من رياسة التحرير بعد سنة واحدة لاغير، هي سنة ١٩٥٠، وأسند رياسة التحرير إلى أسبيروجسري الذي عمل سكرتيرا لتحرير المجلة سنوات طويلة، والذي غيّر اسمه إلى سامي الجسري، ولأن المجلة في عهده كانت تعاني من الأزمة المالية التي تعرّضت لها «دار المقتطف والمقطم»، فقد انخفض عدد صفحاتها كثيرا، وألغيت اللواحق، وطبعت على ورق متواضع، ولكنّها انتظمت في الصدور إلى أن استكملت ٧٧ عاماً بعددها الصادر في ديسمبر عام ١٩٥٢.

ولعلّه ليس من قبيل المصادفة أن تحتجب مجلة «المقتطف» في وقت متقارب مع احتجاب عدد من المجلات الأدبية الأخرى هي «الكاتب المصري» لمحررها طه حسين و«الرسالة» لمحررها أحمد حسن الزيات و«الثقافة» لمحررها الدكتور أحمد أمين و«الكتاب» لمحررها عادل الغضبان و«مجلة علم النفس» لمحررها الدكتور يوسف مراد، فماتت هذه المجلات جميعاً في موكب جنائزي، لم يستدر دموع القرّاء ولا دموع أجهزة الثقافة.

وفي عام ١٩٦٦ احتفلت جامعة بيروت الأميركية بعيدها المئوي (إذ إنها أنشئت في عام ١٨٦٦) وقرّرت بهذه المناسبة إصدار مجموعة من نفائس الكتب كان من جملتها «فهرس المقتطف» الذي ظهر في ثلاثة مجلدات ضخام مجموع عدد صفحاتها ٢١٥٠ صفحة.

واليوم، أصبحت المجموعة الكاملة من مجلة «المقتطف» شديدة الندرة، لاتكاد توجد إلا لدى قلّة قليلة من الأفراد أو الهيئات العلمية أو المكتبات في العالم العربي. وليس أدلّ على ذلك من أن هيئة الدراسات العربية بجامعة بيروت الأميركية اكتشفت عند إعداد «فهرس المقتطف» للنشر أن المجموعة المقتناة لدى الجامعة تنقصها أعداد السنوات العشر الأخيرة، فرجتني معاونتها في استكمال فهرسة هذه السنوات حتى لايشوب الفهرس أي قصور، وطبعاً استجبت لها مرحباً. فقد كنت - كما أسلفت - واحداً من أعضاء مجلس الإدارة والتحرير الذي أشرف على «دار المقتطف والمقطم» في سنوات عمرها الأخيرة، وشهدت وفاة هذه الجريدة اليومية وتلك المجلة الشهرية. أما صاحب المقتطف الدكتور فارس نمر باشا، فقد مدّ الله في عمره خمسة وتسعين عاماً، وتوفي في شهر ديسمبر عام ١٩٥١، فلم يشهد خاتمة دار النشر التي أنشأها مع زميليه يعقوب صرّوف وشاهين مكاريوس اللذين سبقاه إلى لقاء ربهما ■

متابعات

الأطباق الطائرة في أدب الخيال العلمي العربي

يوسف الشاروني*

لموضوع الأطباق الطائرة جانبان: جانب علمي وجانب أدبي. أما الجانب العلمي فيتعرض للروايات التي شاعت منذ أعلن رجل أعمال أمريكي يدعى كينيث أرنولد أنه بينما كان يحلق بطائرته الخاصة يوم ٢٤ من يونيو عام ١٩٤٧ بالقرب من جبل رينيير في واشنطن، إذ به يكتشف ظاهرة غريبة وصفها بأنها تتكون من أجسام تشبه الأطباق كانت تطير قريبا جداً من قمم الجبل على هيئة طابور يمتد خمسة أميال. «وبدت لي كأنما كل واحدة تلتصق بالأخرى، وعددها تسعة، وكانت تنحرف ببراعة كلما قابلت في طريقها قمة من قمم الجبل، ثم تهبط ببراعة في المنخفضات ثم ترتفع.. ثم إنها كانت ذات سطوح مستوية ولامعة لدرجة أنها كانت تعكس أشعة الشمس وكأنها مرايا مصقولة»[1]. ويختتم كينيث أرنولد دراسته بقوله: إنني أقرر أنني لم أشهد ما هو أسرع منها في حياتي.

ويقرر د. عبد المحسن صالح في كتابه «الإنسان الحائر بين العلم والخرافة» أن «ما شاهده كينيث أرنولد من السراب الخادع الذي ظهر كان نتيجة لظروف جوية خاصة هيأت ظهوره، وهذه الظروف الجوية يعرفها العلماء باسم الانقلاب أو الانعكاس الحراري Temprature Inversion إذ كان الهواء في ذلك اليوم. وعلى الارتفاع الذي يطير عليه أرنولد وهو ٩٥٠٠ قدم. ساكنا صافيا، وهذه الشروط من شأنها أن تساعد على مثل هذا الانعكاس، وتكوين خداع ضوئي ظنه أرنولد أجساما لامعة كالأطباق»[2].

وقديما رأى البحارة والمسافرون في المحيط الهندي ما أطلقوا عليه التنين، وذكروا أنها حيات «عظيمة هائلة، إذا مر السحاب في كبد الشتاء على وجه الماء دخل فيه لما يجد في البحر من حرارة الماء، لأن ماء البحر في الشتاء يسخن كالمرجل فيسحب هذا التنين ببرودة السحاب فيها، وتهب الرياح على وجه الماء فترفع السحاب عن الماء ويستقل التنين السحاب وتتراكم وتسير من أفق إلى أفق. فإذا استفرغت ما فيها من الماء خفت وصارت كالهباء، وتفرقت وقطعتها الرياح، فلا يجد التنين ما يتحامل عليه فيسقط إما في البحر وإما في البر. فإذا أراد الله تعالى بقوم شرا أسقطه في أرضها فيبتلع جمالهم وخيلهم وأبقارهم ومواشيهم

(*) قصاص وكاتب مصري

ويهلكهم، ويبقى حتى لا يجد شيئا يأكله فيموت أو يهلكه الله»[٣].

ويستطرد مؤلف كتاب «عجائب الهند» المدون في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) في وصف هذه الظاهرة التي نعرفها اليوم باسم الأعاصير البحرية، وكأنما يصف حيوانا خرافيا - وليس بعيدا عن وصف أرنولد لأطباقه الطائرة - فيستطرد قائلا إن أهل البحر والمسافرين تجارا وملاحين أبصروا هذا التنين أكثر من مرة «في السحاب يعبر على رؤوسهم أسود ممدودا.. كلما تراخى هبط إلى أسفل ورسب، وربما تدلى طرف ذنبه في الهواء، فإذا أحس ببرد الهواء هبط وغاب عن الأبصار، فتبارك الله أحسن الخالقين»[٤].

كذلك هناك تعليل آخر لما شاهده الناس من أطباق طائرة في الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر الستينيات بأنه شظايا قمر صناعي اسمه زوند الرابع كان قد أطلق بغرض اكتشاف الكون الخارجي، ويبدو أن خطأ فنيا حدث فدخل القمر منطقة جاذبية الأرض مرة أخرى ليندفع خلال الغلاف الهوائي في طبقات الجو العليا بسرعة رهيبة، ونتج عن ذلك احتكاك زوند الرابع بجزيئات الهواء، فارتفعت حرارته ارتفاعاً شديدا تسببت في توهجه، ثم تبع ذلك انطلاق شرر كثيف أدى إلى انفصال القمر إلى شظايا متعددة سبحت في الفضاء بعضها بجوار بعض مما هيأ للناس أن تلك الأجزاء المتوهجة نوافذ مضاءة لطبق طائر[٥].

وقد استغلت كل من السينما والأدب موضوع الأطباق الطائرة استنادا إلى احتمال وجود حياة على كواكب أخرى في ظروف مناخية مشابهة يمكن أن ترسل كائناتها لاستطلاع كوكبنا. وقد استغل الأدباء هذه الفكرة للتعبير عن وجهات نظرهم وفي مقدمتها توجيه نقدهم لقادة كوكبنا الذين لا هم لهم إلا إشعال الحروب وتطوير الأسلحة التدميرية التي تهدد بفناء الجنس البشري، وربما تهدد الكون مما يستدعي أن يرسل سكان الكواكب الأخرى مندوبيهم إلى كوكبنا لتنبيه الجنس البشري - وربما تهديده - للكف عن تصرفاته الجنونية.

* * *

ونحن نجد أن فكرة الأطباق الطائرة تتردد عند «نهاد شريف» رائد الخيال العلمي في أدبنا العربي المعاصر سواء في قصصه القصيرة أو رواياته. وينبع شغف «نهاد شريف» بهذه الفكرة إلى يقينه الراسخ بوجود كائنات - معظمها أكثر ذكاء وفطنة وأفضل أخلاقا من بني البشر - في كواكب أخرى، بل ومجرات أخرى في الفضاء. أكد ذلك فنا فيما أبدعه، ومباشرة في مقدماته لمجموعتيه القصصيتين «رقم ٤ يأمركم» (١٩٧٤)، و«أنا وكائنات الفضاء» (١٩٨٣)، وروايتيه «الشيء» (١٩٨٨)، و«ابن النجوم» (١٩٩٧).

وعلى سبيل المثال، ففي مقدمته لمجموعته «أنا وكائنات الفضاء» يقول: «كلما ازداد تعلّق بصري بما هو فوق، نشط خيالي وجرى قلمي بالكثير من التصورات والأمنيات والتطلعات والتنبؤات. وازداد تأكدي وتوثقت صلتي بمن لا أراهم وإنما أوقن بوجودهم يقيني بوجودي».

وفي هذه المجموعة نجد على الأقل خمس

قصص تفد فيها كائنات في أطباق طائرة إلى كوكبنا من عوالم أخرى تدل على ذلك بعض عناوينها هي: «امرأة في طبق طائر»، «وتوقفت عقارب الساعة»، «سر القادم من أعلى»، «لقاء مع حفيدة خوفو»، «مندوبة فوق العادة».

ففي قصة «امرأة في طبق طائر» يصف نهاد شريف الطبق بأنه «ربما كان أقرب إلى قاعة إحدى مراكز الحاسبات الإلكترونية عندنا في القاهرة، لدى المقدمة اتخذت القاعة شكل نصف الدائرة.. يتوسط جدارها الأمامي فتحة الرؤية للخارج. وهذه لابد يغطيها نوع من اللدائن البالغة الصلابة. كما تقابلت والجدار الدائري أجهزة التشغيل ومعدات القيادة. أما المؤخرة المستعرضة فشغلتها مجموعة ضخمة من الآلات الغامضة راحت تومض في سكون.. تجاورها أربعة أزواج من الأسرة، كل اثنين يعلو أحدهما الآخر»[٣].

أما طاقم السفينة فقد قدم من جانيميد قمر المشتري وهبط بجوار مرصد القطامية بجبل المقطم بالقاهرة. وسبب قدومهم أن كوكب الأرض يحتوي على معدن غازي لم يكتشفه أهل الأرض بعد لوجوده في المناطق القطبية، بينما هو يمثل لب حياة القادمين من الفضاء: فهم يلتزون ذراته الدقيقة للغاية في جو كوكبهم لحمايتهم من إشعاعات المشتري القريبة المهلكة التي يصبها عليهم ليل نهار. وهم يراقبون أهل الأرض من حين لآخر لأنهم يخشون أن يشعلوا نار حرب نووية تهلك كل ما على كوكب الأرض بما فيها ذلك الغاز الحيوي لهم.

أما قصة «وتوقفت عقارب الساعة»، فأحداثها تقع عام ٢٥٠٦م، فقد هبط الطبق جنوبي مدينة الغردقة على ساحل البحر الأحمر، واتضح أن القادمين هذه المرة ملاحون كونيون من أبناء الكوكب توش. ومعناها الوحيد أو الفريد. ومصدر الاسم اعتقاد قديم بانفراد هذا الكوكب بمخلوقات عاقلة، لكنهم ما لبثوا أن اكتشفوا مخلوقات كوكب الأرض، ومخلوقات عاقلة على كوكب ثالث. وقد جاءوا يحملون تحذيراً لأهل الأرض من الاعتماد على حاسب إلكتروني ينوي أهل الأرض تصميمه لئلا يتفوق عليهم ويتحكم فيهم، كما حدث مع التوشيين الذين فقدوا القدرة بسببه على التصرف التلقائي وتدهورت طاقاتهم الذهنية، مما أدى إلى ثورتهم على هذه الحاسبات وتدميرها.

وفي قصة «سر القادم من أعلى» كان القادم من الفضاء قزماً هبط بين خرائب مطار قديم بقرية «الواكول» المجهول على خريطة مصر. وهي في موقع ناءٍ قفر قليل محدود السكان، كلها سبعة عشر بيتاً، ومنشؤها بيوت أقيمت لاتخاذها مقراً لبعض عمال خدمة مطار النفاثات. وقد ذهبت بالذين أحاطوا بهذا القزم من السكان القلائل مختلف الظنون، معظمها مبني على سوء الظن بالهدف من مجيئه. غير أن القزم ما لبث أن أطلق حوله أبخرة أخفته، ثم أخذ قوامه يتقلص وينكمش حتى تلاشى تماماً مخلفاً وراءه صندوقاً معدنياً حين فتحوه وجدوا به رسالة أمكن فك معاني ثلاث كلمات منها فقط هي: «نحن ننشد صداقتكم».

ثم هناك قصة «لقاء مع حفيدة خوفو» حيث

هبط خمسة رجال وامرأة في صحراء بالأقصر اتضح أنهم ملاحو سفينة كونية قدمت من كوكب صغير في حجم الأرض يدور في فلك الكواكب «أورانوس»، وتختلف مخلوقاته عن مخلوقات الأرض أنها بلا رئات ولا تعرف التنفس لخلو كوكبهم من غاز الأوكسجين، أما سبب مجيئهم، فلأنهم يدينون بأصلهم الحضاري لقدماء المصريين وبالذات للملك خوفو باني الهرم الأكبر. أي أن نهاد شريف يعكس الأساطير التي تريد أن تنزع عن الفراعنة عبقريتهم في بناء الأهرام وتنسبها إلى أقوام جاءت إلى الأرض من الفضاء. فقد غزت سفن الملك خوفو الكونية رحاب الفضاء حتى حطت على كوكبهم الصغير لتحمل له كل ما كان يعرفه المصريون القدماء من تقدم علمي، وقد ضمت آخر رحلاتهم العادية لدراسة أحوال تخلف سكان الأرض. أي أنهم تقدموا بينما تخلفنا نحن. ضمت الأميرة الشابة هيسكا التي قد تصبح يوما ملكة متوجة عليهم لأنها من حفيدات الملك خوفو. وقد أصيبت في هذه الرحلة بحساسية من تسلل ذرات الأوكسجين إلى بشرتها، ولذلك رأوا تجميدها في تابوت بأحد كهوف تلك المنطقة النائية، ثم سافروا ليعودوا بالمصل الشافي لإنقاذها بعد أن ظلت مجمدة طيلة ثلاثين عاما. وسنجد أن هذه القصة كانت نواة طوّرها نهاد شريف في روايته «ابن النجوم» التي نشرها بعد أربعة عشر عاما من نشره هذه القصة في مجموعته «أنا وكائنات الفضاء».

بقيت قصة «مندوبة فوق العادة» التي يرويها هاو يعيش في صومعة موحشة بآخر شاطئ النخيلة في أقصى الطرف الجنوبي الغربي لمدينة الإسكندرية، حيث برزت على شاطئه الرملي حسناء ادعت أنها ابنة أستاذ له، ثم اتضح أنها قادمة من كوكب آخر، وأنها العصفور رقم ٩ من مجموعة الزملاء البالغ عددهم ٢٤ ملاحا هم طاقم السفينة الكونية «النجم الفضي»، وتسير بالطاقة النووية المضاعفة. «وقد حملتنا سفينتنا في رحلة كشف كوني عادية بدأناها من كوكبنا «المفائق» المجاوز للنجم المسمى لديكم بالشعرى اليمانية، ويبعد عنكم ٨٠٦ سنة ضوئية»(٢). وقد انطلقت الرحلة بنجاح إلى أن دخل مسارها المجموعة الشمسية فوقعت كارثة تطلب استخدام مصل مضاد لسرطان الجلد اكتشفه راوي القصة، فقد تسربت بعض الإشعاعات الذرية نتيجة خلل بالمولد النووي للسفينة مما عرض ركابها لسرطان الجلد. وبعد أن حصلت المندوبة على المصل تواثبت على رمال الشاطئ نحو قارب فيه شبح رجل، غامض قليلا حين اعتلته، وتحرك حين اقترب من غواصة أو طبق طائر استعدادا للانطلاق.

***

ويلاحظ أن نهاد شريف في هذه القصص جميعها لم يرحل إلى الفضاء، بل استدعاه إلى كوكبنا عن طريق سكانه القادمين إلينا في أطباقهم الطائرة. كذلك فعل في روايتيه «الشيء» و«ابن النجوم». في الرواية الأولى كان هذا «الشيء» سفينة كونية تشبه الطبق المستدير بقطر يقارب سبعة عشر مترا وسمك يرتفع نحو

سبعة أمتار، خلا قوامه الشبيه بالقبة الكروية من أي نوافذ أو فتحات عدا مجموعة من الصواري أو الزوائد المحنية في اتجاهات مختلفة وكأنها قرون استشعار[٨]، وقد تعلقت هذه السفينة في فضاء قرية قوحة التي تبعد عن طريق ساحل البحر الأحمر بنحو أربعة كيلومترات، وإلى الجنوب من بلدة القصير بثلاثة وخمسين كيلومترا[٩]. وتتكون من أربعة عشر بيتا وشارع واحدا[١٠]. ونلاحظ هنا أنه سبق لنهاد شريف أن اختار مكانا مشابها في قصته القصيرة «وتوقفت عقارب الساعة»، حيث هبطت المركبة الفضائية عام ٢٥٠٦ على شاطئ البحر الأحمر جنوبي مدينة الغردقة في قرية الواكول التي تتكون من سبعة عشر بيتا. وقد باءت محاولات الاقتراب منها أو منه بالفشل التام، حيث كانت المحركات النفاثة للطائرات العمودية تتوقف وهي على بعد أربعين مترا منه، ثم ترتطم بشيء غير مرئي كأنه جبل خفي[١١].

ومحور التطور الروائي هو الآثار المترتبة على ظهور هذا الشيء كازدحام القرية بالوافدين ورجال الإعلام لمشاهدة «الشيء» ومراقبته بحيث ارتفعت أسعار إيجارات أماكن المبيت، وإقامة الخيام لتدبير مزيد من الأماكن، وانتشار النبأ عبر وسائل الإعلام العالمية، وتسابق وكالات الأنباء في إطلاق العنان لتنبؤاتها وخيالاتها وشطحاتها وعناوينها المثيرة، ثم إخلاء القرية من سكانها والوافدين من جميع أقطار الدنيا لتصبح منطقة عسكرية قطرها عشرة كيلو مترات مركزها «الشيء»، ثم ازدحام السماء بالنفاثات، والبحر بالوحدات البحرية المسلحة، وإغلاق جزء كبير من طريق الساحل البري مما ترتب عليه توقف مشروعات الإصلاح والتعمير في تلك المنطقة. ولا ينسى نهاد شريف استغلال «الشيء» في الرواج التجاري بطبع صوره على بالونات الأطفال والقمصان والمناديل والقبعات وكثير من الملصقات ذات الأحجام المتفاوتة[١٢]. حتى علب الجيلاتي وكرتونات العصائر وأكياس السجق والهامبرجر.. مرة تحتيه الأذرع والأعلام، ومرة تلاحقه القنابل والصواريخ.. لا نقطة وسط[١٣].. ورسم أحدهم لوحة عملاقة في حجم حافلة ضخمة محاطة بتفجيرات القنابل والدخان والحرائق على اتساع أمتار من قماش علّقه بين نخلتين.

واجتمع قادة الحرب (وبالتعبير المهذب مسئولو الدفاع) عن مائة وأربع عشرة دولة على رأسهم الدول العظمى مع القائد الأعلى للقوات المسلحة المصرية وكبار مساعديه للتنسيق مع مصر في كيفية التوصل إلى كنه «الشيء» وحقيقته ثم تدميره وأسْر مَنْ فيه إذا بدرت منه نوايا عدوانية، ثم رفض مصر لهذا التدخل الأجنبي. ويوجه نهاد شريف نقده للدول العظمى من خلال القائد المصري حين يخاطب قوادها قائلاً: «أنتم قبل غيركم تخصصون نصف ميزانياتكم من أجل التكنولوجيا السوداء الضارة قبل النافعة». وحتى وصل الأمر إلى هجوم مباغت قام به تشكيل جوي من ست نفاثات آلية التوجه مجهولة الهوية على موقع «الشيء»، صدته قوات الدفاع الجوي الليزرية المصرية وأسقطتها جميعا في

مياه البحر الأحمر».

وأخيرا تقرر اقتحام «الشيء» فاعتلت المروحيات اللفافة متن الجو في صمت لتجتمع في دائرة حول موقع تعلق «الشيء» حيث كانت هناك سحابة مستطيلة داكنة تخفيه، حتى إذا ما انجابت السحابة ورحلت لم يكن هناك أثر لـ«الشيء». لقد اندفعت السفينة الكونية في الفضاء بسرعة تكاد تصل إلى ثلثي الضوء، لتتحول بدورها شعاعا أو سهما شعاعيا يشق الفضاء كأنه وميض البرق[٦١]. وبينما كانت السفينة تشق طريقها إلى موقع في الفضاء القصي يقع خارج حافة مجرة سكة التبانة أرسل ملاحوها الآليون رسالة شفرية من كوكبهم الأم مستخدمين موجات إرسال تخاطرية كهرومغناطيسية عالية الذبذبات تشرح لنا ما غمض علينا طوال الحكي الروائي فيما يتصل بحقيقة هذا «الشيء» الذي ظل بالنسبة لنا لغزا صامتا ساكنا. فقد تبين أن عطلا مفاجئا أصابه، بينما مؤشرات طاقته في تناقص مستمر، وأن هذا العطل حدث في أجواء كوكب صغير عجيب لا ذكر له في خرائطهم، وهذا الإعطال قيد حركتهم فكان السبب في عدم فتح أبوابه والخروج منها لطلب العون من كائنات هذا الكوكب الصغير»[٦٢].

ويوجه نهاد شريف ـ كعادته في رواياته ـ النقد لسكان الأرض عن طريق مرآة الآخر الذي لا يعرف الشر، فاعتقد أن سكان كوكب الأرض مثله مسالمون طيبون، وأنهم ما تحلقوا حوله إلا ترحيبا بهم حتى إنهم أطلقوا على كوكبنا الأرض كوكب السعادة. وتختتم الرواية بهذه الجملة الساخرة التي تصف أهل الأرض بأنه «حقا سعداء مرحون أخيار». ونحن نعرف هذه المعلومات من مصادر متعددة: من أهل قرية فرخة، ومن إعلاميين وفلكيين وعسكريين. كل منهم يكمل معلومات الآخرين وأخبارهم. ولاينسى نهاد شريف أن يرطب هذا الجو المتوتر الجاف بعلاقة عاطفية بين إحدى الصحفيات وزميل دراستها القديم والدبلوماسي اليوم بوزارة الخارجية. وتترقرق اللغة الشاعرية للتعبير عن هذه العلاقة حتى إنهما «صارا لاهيين عن هذا الشيء»[٦٣].

وقد استغرق ظهور «الشيء» واختفاؤه أسبوعا كاملا. أما بعد هذا الأسبوع ومغادرة «الشيء» الفضاء الأرضي فنحن نتلقاه بلا تاريخ مدون يعرفه البشر، ومن مؤلفنا العليم بكل شيء دون أن يفوّض إحدى شخصياته الروائية بالتحدث نيابة عنه، فتولى بنفسه إنهاء روايته كاشفا عن سخريته من سكان كوكبنا الأرضي مقارنة بما تخيله عن سكان كوكب آخر.

أما هذا الأسبوع فتاريخه يبدأ من التاسع من سبتمبر عام ٢٠٠٧م حتى الخامس عشر من نفس الشهر. ونحن نفاجأ في ختام الرواية أن الملاحين الستة الذين وقعوا على برقية يطلبون فيها النجدة من حاكمهم، كل أسمائهم فرعونية، كما أنهم يوجهون برقيتهم إلى حاكمهم «ابن آمون المتجدد». كما أن اسم كوكبهم «سبوتافينا ميدا». أي أن نهاد شريف يواصل ما بثه في قصصه القصيرة ورواياته من أن هناك اتصالاً قديما بين الحضارة المصرية القديمة وسكان كواكب أخرى في الفضاء، ولكنها ليست صلة

غزو من هؤلاء السكان، بل إن ما حدث هو عكس ذلك، فإن الحضارة الفرعونية هي التي غزت سكان هذه الكواكب حيث تركت آثارها، وليست هذه الأسماء الفرعونية إلا أثرا من آثار هذا الغزو الحضاري لتلك الكواكب المعلقة في الفضاء.

* * *

وبعد تسع سنوات اتضح أن «الشيء» كان إهارصا بالمركبة الفضائية التي جاء فيها «ابن النجوم» إلى كوكبنا الأرضي، تأكيدا لإيمان نهاد شريف بوجود أحياء في كواكب أخرى على مبعدة منا بآلاف السنوات الضوئية. يقول في مقدمته أو إهدائه في روايته الأخيرة «ابن النجوم»: إن «الإنسان كائن اجتماعي.. والأرض كوكب اجتماعي يحتاج إلى كواكب أخرى تؤنس وحدته، تشاركه تعلقه خلال فضائه البارد المظلم أو فضائه الساخن تحت حرارة شمسه المستعرة أو تبادله الحوار. وهو يهدي روايته إلى «أول إنسان أرضي يلتقي بأول كائن من كوكب سماوي آخر فيحققان التعارف المنشود، والتفاهم المقصود، وينهيان العزلة الثقيلة».

وإذا كان نهاد شريف لم يحقق هذا اللقاء في روايته «الشيء» وإن اقترب منه فإنه حققه على صفحات روايته «ابن النجوم» على لسان راويته. فقد قصده «ابن النجوم» القادم من كوكب أميتون الذي يبعد عن كوكب الأرض بنحو ثلاث سنوات ضوئية أي ١٨ مليون ميل. ذلك لأنهم يعرفون هناك أن الراوية - الدكتور نجاتي - عالم الفلك يعلن في مؤلفاته عن وجود كائنات أخرى في الكون غير أهل الأرض، وها هوذا ابن النجوم دليل مادي على صواب فكرته. أما كيفية قطعه هذه المسافة الشاسعة في خمسة أسداس الزمن المقدر لمشي الضوء للرحلة الكونية فهو مركبة تنصهر في المحيط بها أو النفق الذي تسلكه في الزمن وتصبح من مكوناته، في حين تبقى المركبة بمحتوياتها الآدمية والآلية دون تغيير، فمتى هدأت آلاتها وانخفضت سرعتها تلاشى ما حولها وعادت إلى وضعها الأصلي، مما يذكرنا بسرعة «الشيء» حين انطلق عائدا في الفضاء إلى كوكبه الأم. وبذلك استغرقت رحلة السفينة الفضائية التي جاء بها ابن النجوم ١٩٠ يوما فقط بحساب يوم الكوكب الأرضي بدلا من ٣ سنوات ضوئية.

كذلك لم يكن شكل هذه السفينة الكونية بعيدا عن شكل «الشيء»، كل الاختلاف أن الشيء ظل مغلقا صامتا حتى غادر كوكبنا الأرضي، بينما السفينة الكونية انغرزت مقدمتها في منتصف تل منخفض. وكان بها نافذة للقيادة في المقدمة وأخرى في المؤخرة تعلوها صارية رفيعة تصدر حلقات ضوئية رغم ضوء الشمس، تتسع وتتسع إلى أن تتلاشى بقطر مترين[١٦] وبها خمسة ملاحين آليين.

وقد أدى اصطدام السفينة بالتل إلى شرخ صامولة يستحيل الاستغناء عنها، وكان لابد من صنع ثمانية قطع مطابقة نظراً لطول رحلة العودة واحتمال الحاجة إلى عدد من وحدات هذه الصامولة كاحتياطي في حالة حدوث شروخ في القطع المصنعة والتي لن تكون في قوة احتمال الصامولة الأصلية المصنوعة في

الكوكب أميتون، ولهذا كلّف الدكتور تجاني - الذي نتلقى منه رواية القصة - ابن شقيقه المهندس عبد الله يونس الخبير في الصناعات الحربية لصنع هذه القطع الثمانية.

ومن خلال ما يدور من حوار بين ابن النجوم وعالم الفلك الدكتور تجاني، نتعرف على مجتمع الكوكب أميتون بحيث نتساءل هل هو مشروع مدينة فاضلة يقدمها لنا نهاد شريف على سطح هذا الكوكب، أم هو أسلوب نقدي لسكان كوكبنا الأرضي. فهناك مسارات القطارات الدودية التي تندفع بمضاعفة جاذبية الكوكب وتركيزها في أنفاق سفلية تحت الأرض للمسافات القريبة. أما للمسافات البعيدة، فهناك محطات التحول الموجي أي محطات تحويل الأفراد والأشياء إلى موجات إشعاعية تطلق من مكان لآخر، فمتى وصل الفرد أو الشيء إلى هدفه عاد إلى تكوينه الأصلي. أما وسائل النقل الريفي حيث زراعات المحصولات المغطاة، فيمتطي آليو الحقول في الجو حمّالات الظهر الفردية النفاثة، وقد سبق استخدام شبيه لها في الانتقال بين الجزر في مدينة القاع في رواية «سكان العالم الثاني» - والسيادة في أميتون أولا للعقول الآلية المفكرة وثانيا للفرق الجماعية»[١٨].

وفي إشارة نقدية لسكان كوكب الأرض، فإن سكان أميتون لا يستخدمون أي أسلحة فتاكة، وسلاحهم ذكاؤهم الذي يرى في استخدام أسلحة الدمار دليلا على تخلف عقلي وغباء منقطع النظير. لهذا كان أكبر اختلاف بين الكوكبين هو انعدام الحروب على كوكب أميتون. كما تنعدم صفات الغدر والتكالب على المال[١٩]. ولا توجد على سطح أميتون صحار، فقد تحول كله إلى أراض زراعية.

وهكذا اتضح أن كوكب أميتون لا يبعد عن كوكب الأرض بمسافة ضوئية شاسعة فحسب، بل ومسافة شاسعة حضارية عقليا وأخلاقيا أيضا، بحيث أصبح أقرب إلى مدن الخيال العلمي اليوتوبية، والتي لدى نهاد شريف خبرة سابقة بها في «مدينة القاع» في روايته «سكان العالم الثاني».

ونحن ندلف مع نهاد شريف إلى جو أسطوري، وهو يحكي قصة الجدات العشر اللاتي جئن من كوكب الأرض لإنقاذ شعوب أميتون حين أصاب نساءهم عقم كان حله جلب عشر حواءات أرضيات بينهن مصريتان إلى أميتون، وذلك بواسطة أسطول فضائي دلالة على وحدة الكون «فالخالق واحد أحد، وعليه فالتشابه والتواصل والتفاهم بين كائنات الكون وكائنات الله موجود في عمق الزمن»[٢٠]، مما يذكرنا بقصة نهاد شريف القصيرة «لقاء مع حفيدة خوفو» التي نلتقي فيها بملاحي سفينة كوكبية قادمة من كوكب صغير في حجم الأرض يدور في فلك الكوكب أورانس، وسبب مجيئهم أنهم يدينون بأصلهم الحضاري لقدماء المصريين، وبالذات للملك خوفو باني الهرم الأكبر الذي سبق أن غزت سفنه الكونية كوكبهم على نحو ما ذكرنا في بداية هذه الدراسة.

ولما كان هذا اللقاء الجسدي بين سكان الكوكبين مجرد أسطورة، فإن نهاد شريف حرص على محوها بعد إثباتها، ذلك أنه ليس في الإمكان العودة إلى الكهف حيث يرقد رفات

الجدات العشر، لأن من يزور هذا المكان ما تلبث أن تنمحي من ذاكرته كل المعالم والمؤشرات المؤدية إليه خضوعا لذبذبات نظام إلكتروني يسيطر على منطقة المقبرة بأسرها، وذلك خلال ساعة من الزمن، فلا داعي لمحاولة العودة إلى ذلك المكان.

أما خلايا سكان كوكب أميتون، فهي خليط من خلايا حيوانية ونباتية، ومن قبل كان سكان أميتون قريبي الشبه بسكان الأرض في الشكل وأغلب الصفات الوراثية. وقد ظلت الهيئات الخارجية كما هي. أما التطور فقد بدأ ثم استمر داخليا فقط، بينما لون البشرة تغير في الأجزاء العليا من أبدانهم. فقد أدت محاولات علماء أميتون دمج الصفات الوراثية الحيوانية بمورثات منتزعة من خلايا نباتية إلى ظهور أول مخلوق نباتي حيواني يجمع بين خصائص كلا المملكتين، وهكذا أمكن ولادة الطفل الأخضر وقد احتوت خلاياه على بلاستيدات نباتية هي التي تصنع المادة الخضراء نتيجة التمثيل الضوئي عند تعرّضه لأشعة الشمس، وبذا يمكن الحصول على الغذاء ذاتيا عندما تكون الشمس مشرقة، وقد استغرق اكتمال هذا التطور وقتا ومراحل. ولهذا كان لابد من التغلب على الاتصال بكائنات ليست خضراء كالحرابات الأرضية. وقد أمكن ذلك بالتوصل إلى أكسير موقف التضاد الخلوي وهو التضاد الذي من شأنه أن يدمر خلايا المخلوق الأخضر لأن مورثاته النباتية أضعف من نواح معينة من المورثات الحيوانية غير المختلطة، وهي العقبة التي أمكن التغلب عليها في بداية دمج الخلايا الحيوانية والنباتية.

ولهذا كان لابد لابن النجوم أن يبتلع هذا الأكسير قبل زواجه من شوق راعية الأغنام.

وقد ترددت فكرة المخلوقات الكلوروفيلية في أكثر من عمل من أعمال أدب الخيال العلمي، منها مسرحية محمد الجمل «الإنسان الكلوروفيلي(١٩٨٢)»، حيث نستمع إلى فتحي صاحب أبحاث الوصول إلى الإنسان الكلوروفيلي يشرح نظريته: «طالما أن الأصل في كل الخلايا الحية واحد، فإنه علينا نقل الصفات الوراثية للخلية النباتية إلى الخلية الإنسانية، وهكذا نصل إلى الإنسان الأخضر الذي يتغذى بالطاقة الضوئية للشمس عن طريق التمثيل الكلوروفيلي، ويستطيع أن يقوم بكل الأفعال التي يريدها... وهكذا تتوج الإنسانية وجودها في التطور والارتقاء»[٢١].

أما الهدف من ذلك فهو القضاء على أزمة الغذاء والكساء، ومشكلة التفرقة العنصرية حيث إن البشر كلهم سيكتسبون اللون الأخضر. وبذلك يتاح للإنسان حل مشكلاته وتوجيه نشاطه إلى الارتقاء بالعلوم والفنون.

وهكذا زالت مشكلات الغذاء من كوكب أميتون، كما زالت منغصات المأوى إذ أصبحت أغلب الجدران من مادة الشلش الصلبة الشفافة أو البلور والزجاج. كما اختفت تماما كثير من الأمراض بانتهاء أكل اللحوم، وإن ظهرت أمراض جديدة مثل إمكان التعرض لهجمات قطعان الرعي حين يشمّون الروائح النباتية لسكان أميتون. أما الملبس، فقد قلت الحاجة إليه لأن سكان أميتون لا يرتدون غير النسيج الشفاف، بل إن هناك جماعات تكتفي

بالسراويل مفضلة عري نصفها الأعلى، ونتيجة لذلك كله ارتفع عمر سكان أميتون إلى متوسط مائتي عام. أما طريقة التعلم فتتم عن طريق البث المباشر من محطات العقول الالكترونية المركزية عالية الأداء إلى خلايا الأمخاخ لجميع الأعمار بحيث تنقش المواد في الخلايا المخية حال تلقيها في اليقظة والمنام، فالأمر سيان"[22].

ولما كان نهاد شريف كدأبه لا ينسى الجانب العاطفي في رواياته المنتمية إلى أدب الخيال العلمي، فإنه لم يكتف بعلاقة الصداقة القائمة بين ابن النجوم الآتي من أقاصي الفضاء الكوني وعالم الفلك الدكتور نجاتي، بل حرص على أن تقوم علاقة أكثر حميمية بين ابن النجوم وراعية الغنم شوق التي كان قد صدمها بسيارة أرضية في أثناء محاولة قيادتها في طرق لم يألفها لأنها مزدحمة بالناس والسيارات والعربات من كل لون وليست فضاء مفتوحا بلا عائق[23]. تلك بداية العلاقة العاطفية التي انتهت بزواج الطرفين واتحادهما في ثمرة هذا الزواج فيما بعد.

ونتيجة لإصابة أم شوق، فقد اضطرّ ابن النجوم إلى مغادرة كوكب الأرض دون زوجته شوق على أن يعود بعد عام. ولقد جاء جاسر خميس الأخضر. ثمرة زواج ابن النجوم بشوق، أخضر القفا، وجزء من ظهره في لون برعم النخيل المائل خضاره إلى صفار زاه منتعش"[24].

وتنتهي الرواية وقد نما جاسر ووقف على تل في انتظار عودة أبيه، بينما راوينا الدكتور نجاتي يحتفظ بما تركه له ابن النجوم دليلا يدمغ به المنكرين لوجود كائنات عاقلة على سطح كواكب أخرى. من هذه التركة: إنسان آلي ومعه قطع غيار له، عقل إلكتروني في حجم علبة ثقاب من الجيل المائتين وأربعين، نظارة للترجمة مبرمجة بستمائة لغة من لغات الكوكب الأرضي ولغات أميتون الأربع ولغات كوكبين آخرين عليهما مخلوقات أقل ذكاء.

* * *

ويمكن أن نخلص إلى سمتين تتسم بهما هاتان الروايتان الفضائيتان من روايات الخيال العلمي لنهاد شريف، الأولى أن نهاد شريف في الوقت الذي يتنبأ فيه باتصال مستقبليّ بين كائنات فضائية وأخرى إنسانية، فإنه يستغل هذ التنبؤ لانتقاد تصرفات البشر مفترضا مثالية الكائنات الفضائية، وأن كواكبهم يوتوبياء وحلمه التعويضيّ عن شرور الإنسان. أما السمة الثانية، فهي حرص نهاد شريف على إقامة توازن بين ما قد يكون عليه أدب الخيال العلمي من جفاف بإقامة علاقات عاطفية بين الكائنات الفضائية والإنسانية، بحيث يصبح اللقاء بين الطرفين أكثر حميمية، ويترقرق الأسلوب شاعرية عند التعبير عن هذه العواطف. أما الأطباق الطائرة فهي مجرد حيلة فانتازية تتفق وعصر التقدم العلمي المتسارع لإبلاغنا فنيا برسالة الكاتب ■

الهوامش

(١) عبد المحسن صالح، الإنسان الحائر بين العلم والخرافة، سلسلة عالم المعرفة ٢٣٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط٢، ١٩٩٨، ص٢٠٩.
(٢) المرجع السابق، ص ٢١٠.
(٣) بزرك بن شهريار، عجائب الهند، تقديم وتحقيق يوسف الشاروني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مكتبة

موسم الهجرة إلى الشمال
السرد ، الهويّة ، العُنف

د . عبد الله إبراهيم*

في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» لـ «الطيب صالح»[١] تتوازى في البدء حكايتان، وذلك قبل أن تدمجا بعضهما ببعض في النهاية؛ حكاية الراوي المجهول الاسم العائد من «الغرب» لتوّه، وحكاية «مصطفى سعيد» الذي كان قد سبقه في العودة من «الغرب» قبل سنين، ولكن لأسباب مختلفة. وفيما تظهر الحكاية الأولى الراوي شخصية الدماجيّة، تظهر الحكاية الثانية «مصطفى سعيد» شخصية حذرة ومتوجسة ومتنكّرة. على أن أهم ما يميز الحكايتين بعضهما عن بعض، هو: أن حكاية الراوي توضيحية ـ تفسيرية، أما حكاية «مصطفى سعيد» فهي حكاية فردية ـ مأساوية، ولهذا فهي مجاز طويل رمزي يتضمن معنى أخلاقياً وثقافياً، يتم تأويل دلالته من خلال حكاية الراوي التفسيرية التي تنهض بمهمة الإبقاء على حالة التوتر قائمة إلى النهاية في صلب حكاية «مصطفى سعيد» من خلال التلاعب الدقيق بتقنيات السرد بصورة تقوم من جانب بتقطيع نسيج الحكاية وتمزيقها إلى شذرات متناثرة في سياقها، أي في سياق حكاية الراوي ومن جانب آخر فإنها تجري تقطيراً لها بحيث تكون غاية في التماسك حول شخصية «مصطفى سعيد». وتنتهي الحكايتان في المشهد الأخير، لتستقرا معاً في عمق مرآة صقيلة، لكنها معتمة؛ هي النيل. فالراوي يقول: «إنني أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد».

ومن الواضح أنه لايمكن أن تتشكل حكاية «مصطفى سعيد» إلاّ من خلال حكاية الراوي، فهي الإطار الذي ينظّم تلك الحكاية، ويتحكّم في مفاصلها، ويضفي عليها دلالتها. إنها حكاية تحتفي بالمكان وتبالغ في تفاصيله، وتصف طقس الحياة الجماعي في القرية، وعلى ضفاف النيل وفي المدينة، خلال مكوث الراوي في القرية أو في تنقلاته وأسفاره بينها وبين المدينة. لأنها الخاصة لتلك الحكاية الأخرى الرمزية التي تتصف بأنها رحلة في الزمان، لأن الأمكنة فيها توظّف لغايات رمزية، كما سترى. وأخيراً فإنّ حكاية الراوي وأهله ومجتمعه إنْ هي إلاّ مرآة تتمرأى فيها حكاية «مصطفى سعيد» التي تبدو، بكل المقاييس والاعتبارات حكاية غريبة عن مجتمع الراوي.

(*) ناقد وأستاذ جامعي من العراق، حالياً أستاذ الدراسات النقدية في كلية الآداب، زوارة، ليبيا.

وذلك قبل أن تداهم الحيرة والقلق الراوي، لينفصل عن امتثاليته الثقافية، ويطرح سؤاله الشخصي، كما كان «مصطفى سعيد» قد فعل، ولكنّ كل ذلك يتم بعد فوات الأوان. عند هذه اللحظة تتلاقى فقط خيوط الحكايتين.

تتجمّع حكاية «مصطفى سعيد» من موارد عدة، تتناثر كنبذ متطايرة، قبل أن تركد في ذاكرة المتلقي كحكاية متكاملة ومتماسكة. والموارد المذكورة هي: رواية مصطفى الذاتية لجانب من حكايته، وانطباعات الراوي، وحديث مأمور متقاعد، وأستاذ جامعي سوداني، وإنجليزي يعمل في الخرطوم، وأحد الوزراء، وأخيراً مسز روبنسون. إلى ذلك تضاف انطباعات عابرة خاصة بالقرويين مثل: الجد ومحجوب. ونلاحظ هنا تعدداً في مصادر الحكاية التي تتركب من موارد عدّة قبل أن تشق لنفسها مجرى متكاملا، على أن ذلك يكشف فقط تنوّع الموارد، بيد أن الأمر الذي ينبغي أن يستأثر بالاهتمام هو: تعدد زوايا النظر إلى هذه الشخصية المحيرة وحكايتها المأساوية. فالتضارب بين زوايا النظر، وأحياناً التقاطع والتعارض يجعل الحكاية تشعّ بإيحاءات متعددة. من ذلك مثلاً: أن رواية مصطفى سعيد الذاتية لحكايته تكشف وكأنه كان مدفوعاً بقوة قدرية صارمة وغامضة منذ طفولته إلى يوم اختفائه، إذ كل شيء يتيسر له: مدرّسوه الإنجليز في السودان، عائلة روبنسون في القاهرة، أساتذته في الجامعة، اليسار الإنجليزي، القرية التي تحتضنه وتزوجه إحدى نسائها. إن كل هذا يكشف وكأن ثمة مصيراً ينتظم حياته، وكأن وقائع تلك الحياة خرزات ينتظمها خيط واحد. أما رواية الراوي فتبدأ بالحياد، ثم تنتقل إلى الفضول، ثم الإعجاب، وذلك قبل أن يصدر سلسلة من الأحكام القاسية بحقه، حينما يدرجه ضمن «قطيع الذئاب» الذين تعلموا في الغرب، وعادوا لينهبوا بلادهم. هذا لو قيّض له أن يعود إلى بلاده عودة طبيعية، أما المأمور والأستاذ الجامعي «منصور» فيعتبرانه صنيعة الإنجليز، فيما يذهب «ريتشارد» الإنجليزي إلى أنه أكذوبة اقتصادية اختلقها اليسار الإنجليزي ولا يوثق به(١). أما مسز روبنسون فتركّب له صورة مغايرة: الجد والنقاء والذكاء.

تثري هذه الرؤى المتنوعة والمتقاطعة شخصية «مصطفى سعيد» وتعمّق الأبعاد الدلالية لحكايته التي تنعكس في كل رؤية طبقاً للمرجعيات الفكرية التي تصدر عنها تلك الرؤية، ولهذا يظهر «مصطفى سعيد» الشيء ونقيضه في وقت واحد. إنه شخصية موشوريّة تتجمع على سطحها الأضواء، لكنها سرعان ما تتناثر بألوان متعددة.

كانت الوصيّة الأساسية التي تركها «مصطفى سعيد» إلى الراوي، هي أن يجنّب ولديه الفضول والترحال، فهذان هما الوباءان اللذان حذّر منهما قبل أن يختفي. وبتحذيره منهما يكون قد دعا إلى السكون والاستقرار والدعة، والحقيقة فإنّ فضوله وترحاله قاداه إلى نهايات مأساوية. وكان عليه في نهاية المطاف أن يعيش متنكراً. وما إن عرف الراوي سرّه إلاّ وقرر أن يختفي، ولا توحي وصيته، وتعليق الراوي عليها بأنه مات غرقاً، الأرجح أنّ وباء

الرحيل قد دفعه إلى مغامرة أخرى. فطالما عاش غريباً عن العالم وعن نفسه، ولم يفلح أبداً في مد أواصر علاقة حقيقية مع الآخرين ابتداءً بأمه وانتهاء بزوجته، كان يحس بمعنى من المعاني أنه غريب عن العالم بأجمعه. فهذه هي سعادة الرجل الكامل، كما يقول الراهب الساكسوني من القرن الثاني عشر «هوغو أف سان فكتور» الذي ينقل عنه كل من المنفيَّين: إريك أويرباخ وإدوارد سعيد وتزفيتان تودروف. وكل منهم منفيّ أو مبعد عن وطنه بصورة أو بأخرى. مايلي:

«إنّ الإنسان الذي يجد وطنه مكاناً جميلاً مبتدئ غض، إنما القوي هو من يجد كل الأرض وطناً له. لكنّ الإنسان الكامل هو الذي يكون العالم بأجمعه غريباً عنه. فالفتى هو الذي يركّز حبه على مكان محدد في العالم، والرجل القوي هو الذي يوزّع حبه على كل الأمكنة. أما الرجل الكامل فهو الذي أطفأ شعلة حبّه»[٣].

الاغتراب المتواصل هو الرغبة المتأججة في داخل «مصطفى سعيد» وبها يتحقق وجوده، فمنذ مراهقته كان مسكوناً بها، يغادر بلده صغيراً والإحساس الآني يلازمه، فكيف إذا عاد إليه كبيراً: «جمعت متاعي في حقيبة صغيرة، وركبت القطار. لم يلوّح لي أحد بيده ولم تنهمر دموعي لفراق أحد. وضرب القطار في الصحراء، ففكرت قليلاً في البلد الذي خلفته ورائي، فكان مثل جبل ضربت خيمتي عنده، وفي الصباح قلعت الأوتاد وأسرجت بعيري، وواصلت رحلتي. وفكرت في القاهرة ونحن في وادي حلفا، فتخيلها عقلي جبلاً آخر، أكبر حجماً، سأبيتُ عنده ليلة أو ليلتين، ثم أواصل الرحلة إلى غاية أخرى»[٤].

لم يعرف الحب، وكان عقله «آلة صماء». ولاتوجد في نفسه «قطرة من المرح». كما قالت له مِسز روبنسون. يبدو وكأن «مصطفى سعيد» قد صمم ليكون غريباً وعنيفاً. فانتماؤه الذهني جعله يعتقد أنه مبهم يحقق «هويته».

كان الطيب صالح قد أكد بأنّ هذه الرواية تطرح مشكلة «الهويّة»، أي «مشكلة علاقتنا بالعالم الخارجي، خصوصاً أوربا، ومشكلة نظرتنا إلى أنفسنا»[٥]. فالمتن السردي فيها، بالحكايتين اللتين أشرنا إليهما، إنما يعنى بهذه القضية، من جانبها الأول وهو علاقة «الأنا» بـ «الآخر». وعلاقة «الأنا» بنفسها وهو جانبها الثاني. فحكاية «مصطفى سعيد» تتصل بالجانب الأول، وحكاية الراوي بالجانب الثاني. إنهما وجها مشكلة «الهويّة» التي جرى تمثيلها سردياً في هذه الرواية بأبعادها الموضوعية المتصلة بالآخر، وأبعادها الذاتية المتصلة بـ «الأنا».

لقد طرحت هذه القضية في «موسم الهجرة إلى الشمال» على خلفية تاريخية عاصرت ظهور الرواية، ومن المؤكد أنها أثّرت فيها كموجّه خارجي، قصدت بتلك الخلفية حركات التحرر والتمرد والعنف التي اندلعت في منتصف القرن العشرين وخلال العقود اللاحقة ضد السيطرة الاستعمارية، وبخاصة في إفريقيا التي تشكل الفضاء العام الذي تتفاعل فيه أحداث الرواية المتخيّلة. وكان العنف بأشكاله المتعددة هو الوسيلة المهيمنة في الصراع بين المستعمِر والمستعمَر. إنه عنف زرعه الأول في نفس

الثاني، أو في الأقل أسهم في إيقاد شعلته، لأنه رأى أنه الوسيلة الوحيدة التي بها يتخلص من المستعمر.

وكان «سارتر» في تقديمه لكتاب «فرانز فانون» «معذبو الأرض». وهذا الكتاب شأنه شأن رواية الطيب صالح، كتب على خلفيّة نشاط حركات التحرر ولا يفصل بين صدورهما إلاّ سنوات قليلة. قد قال: «إن علائم العنف لايستطيع لين أن يمحوها. إنّ العنف وحده هو الذي يستطيع أن يهدمها، ذلك أنّ المستعمر يشفى من عصاب الاستعمار، بطرد المستعمِر من أرضه بالسلاح، فهو حين يتفجّر غضبه، يسترد شفافيته المفقودة، وبذلك يعرف نفسه بمقدار مايكون قادراً على صنعها. وسبب ذلك، كما يرى «سارتر» هو: «أنّ العنف، كحربة أخيل، يشفي الجروح التي يحدثها».

وكان «مصطفى سعيد» يتلاعب في «مفهوم» العنف. ويستخدمه كفعل فردي، وكممارسة جنسيّة ثأريّة تتنكر وراء إشباع رغبات غامضة لها دلالات متموجة. لكنه عنف يريد به الشفاء من جرح، ويلاحظ أن ألفاظ العنف ومايتصل به من دلالات تتكرر كثيرا في حديث «مصطفى سعيد»، وتزداد أهميتها في وصف علاقته بالنساء الأوربيات، وما أن يبلغ ذروة ثأره العنيف بقتل «جين مورس» إلاّ ويخلو الخطاب من كل ماله علاقة بالعنف.

إنّ «جين مورس»، إنما هي الأنموذج الرمزي الذي يتكثّف فيه «الآخر» بالنسبة لـ «مصطفى سعيد». ولنتابع التحولات التي يمر بها قبل النيل منها، وبعده آخذين في الحسبان الصيغ التي تتردد بها مفردة «العنف» ومرادفاتها، والحال الذي ينتهي إليه بعد أن يقتلها، يمتزج فيه الانتقام والثأر والرغبة. يقول:

«لبثت أطاردها ثلاثة أعوام، كل يوم يزداد وتر القوس توتراً، قربي مملوءة هواءً، وقوافلي ظمأى، والسراب يلمع أمامي في متاهة الشوق، وقد تحدد مرمى السهم، ولامفر من وقوع المأساة. وذات يوم قالت لي: «أنت ثور همجي لايكلّ من الطراد. إنني تعبت من مطاردتك لي، ومن جريي أمامك. تزوجني». وتزوجتها. غرفة نومي صارت ساحة حرب. فراشي كان قطعة من الجحيم. أمسكها فكأنني أمسك سحاباً، كأنني أضاجع شهاباً، كأنني أمتطي صهوة نشيد عسكري بروسي. وما تفتأ تلك الابتسامة المريرة على فمها. أقضي الليل ساهراً، أخوض المعركة بالقوس والسيف والرمح والنشّاب، وفي الصباح أرى الابتسامة مافتئت على حالها، فأعلم أنني خسرت الحرب مرة أخرى... كنت أعيش مع نظريات كينز وتوني بالنهار، وبالليل أواصل الحرب بالقوس والسيف والرمح والنشّاب»[٢].

وما أن يفلح «مصطفى سعيد» في القيام بالفعل المزدوج: نيل «جين مورس» وقتلها في آن واحد إلاّ ويحس بأنه شفي من جراحه، وتفثت عنفه المحموم: «كانت حياتي قد اكتملت ليلتها، ولم يكن ثمة مبرر للبقاء»[٦]. إنه يشعر بأنه الغازي الذي ينتشي بنصره، لأنه ردّ العنف بالعنف (= هو هنا عنف رمزي جرى تمثيله سردياً لكنه يتصل بمرجعيات تاريخية). ويبلغ به الأمر حداً يتماهى فيه مع شخصية «كتشنر»،

لكنه سرعان ما يستجمع سلسلة الممارسات العنيفة التي ألحقها «الأوربيون» ببلاده وحضارته. والمقطع الطويل الآتي الذي يصور الحالة الذهنيّة لـ «مصطفى سعيد» بعد إدانته بمجموعة من الجرائم، يكشف فلسفته للعنف:

«أنا أحس تجاههم بنوع من التفوّق، فالاحتفال مقام أصلاً بسببي، وأنا فوق كلّ شيء مستعمر، إنني الدخيل الذي يجب أن يبتّ في أمره. حين جيء لكتشنر بمحمود ود أحمد وهو يرسف في الأغلال بعد أن هزمه في موقعة أتبراء قال له: «لماذا جئت بلدي تخرّب وتنهب؟» الدخيل هو الذي قال ذلك لصاحب الأرض، وصاحب الأرض طأطأ رأسه ولم يقل شيئاً. فليكن أيضاً ذلك شأني معهم. إنني أسمع في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة. وقعقعة سنابك خيل أللنبي وهي تطأ أرض القدس. البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشئت أصلاً لنقل الجنود. وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول «نعم» بلغتهم. إنهم جلبوا إلينا جرثومة العنف الأوربي الأكبر الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل في السوم وفي فردان، جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام. نعم ياسادتي، إنني جئتكم غازياً في عقر داركم. قطرة السم الذي حقنتم به شرايين التاريخ. أنا لست عطيلاً، عطيل كان أكذوبة»[٢].

وكان يقول: «أنا الغازي الذي جاء من الجنوب، وهذا هو ميدان المعركة الجليدي الذي لن أعود منه ناجياً»[٣].

كان «مصطفى سعيد» بممارسته العنف، قد استعاد - بحسب تعبير سارتر - شفافيته لأنه كافأ العنف بالعنف. إنّ رحلته الفردية إلى «الشمال» مدفوعاً بهاجس الثأر العنيف، تجيء ردة فعل للتورط الغربي الجماعي في السيطرة على بلده، وخفض قيمته الإنسانية، وإقصاء فعله الحضاري. وقد لاحظ «إدوارد سعيد» أنه يقوم بدور معاكس لما قام به «كورتز» في رواية «قلب الظلام» لـ «جوزيف كونراد»[١]، فـ «كورتز» يرحل إلى «الأقاليم السوداء»، فيما يرحل «مصطفى سعيد» إلى «الأقاليم البيضاء». لكنّ الفارق بينهما كبير، فـ «كورتز» شأنه شأن «روبنسن كروزو» في رواية «ديفو» إنما هو الأبيض الذي يؤمن بأنه يملك القوة الجسدية والفكرية والأخلاقية لإنقاذ «الآخر» من خموله وتخلّفه. وتحت الوهم الخادع بتغيير وضعية «الآخر» يتم تطبيق برنامج السيطرة الاستعمارية بوجوهه الثقافية والسياسية والاقتصادية. أما بطل «موسم الهجرة إلى الشمال»، فلا يسكنه هاجس التفوق، إنما هو يدفع بالعنف عنفاً اختزله إلى كائن سلبي، مزمل، كما يقول طالباً بالثأر في عقر دار الغازي الأصلي. كان يريد أن يردّ على أولئك الذين أرادوا مسخه، بتعليمه كيف يذعن وينصاع ويمتثل، ليقول لهم بلغتهم «نعم». وجدير بالذكر أن أولى العبارات الإنجليزية التي لقنها «كروزو» لـ «فرايدي» الملوّن هي «نعم سيدي».

ما أن يقتل «مصطفى سعيد»، «جين مورس» إلاّ ويتخلص من داء العنف، أحس بأنه نجح في إعادة التوازن إلى نفسه. في الواقع لم يعد معنياً

بالبحث عن نهاية محددة لحياته، ولا عن دلالة معينة لمصيره. تابع محاكمته ببرود، وغادر بلاد الإنجليز، وهو خلو من المشاعر والانفعالات التي كانت تعتمل في داخله من قبل. لقد أفرغ عنفه، فاستراح وعاد إلى بلاده بلا ضجيج ولا أهداف ولا ادعاءات، ليعيش متنكرا في قرية نائية وشبه ضائعة عند منحنى النيل. لايذكّره بماضيه شيء إلا مكتبته السرّية المغلقة التي لم يسمح لأحد بالاقتراب إليها حتى زوجته. لقد أصبح «الغرب» بالنسبة له تجربة ذهنية يستعيدها منفرداً لوحده، حينما يعود متعباً من مزرعته، جعل ما تبقّى من حياته مكرساً للهروب الواقعي من «حالة» الغرب، والاتصال سراً بذكراه، وعلى نحو مماثل بالضبط لما كان يقوم به في غرفته «اللندنية» ولكن بمعان مختلفة تماماً.

وهنا يدخل المكان ليعمّق المنحنى الرمزي للأحداث ولشخصية «مصطفى سعيد» على حدٍّ سواء. فغرفته اللندنيّة فضاء شرقي في قلب حاضرة الغرب، وغرفته السودانية فضاء غربي في قلب الشرق، والغرفتان وظفتا في النص لغايتين مختلفتين؛ كانت الغرفة اللندنية هي «وكر الأكاذيب الفادحة» إنها بيت شرقي استغلّ «مصطفى سعيد» محتوياته الشرقيّة المثيرة لدهشة وفضول وإعجاب الغربيين، أمثل استغلال للإيقاع بضحاياه من النساء اللواتي يسحرهن عالم الشرق بغرابته. يقول واصفاً غرفته:

«غرفة نومي مقبرة تطل على حديقة، ستائرها وردية منتقاة بعناية، وسجاد سندسي دافئ، والسرير رحب، مخداته من ريش النعام، وأضواء كهربائية صغيرة، حمراء، وزرقاء، وبنفسجية، موضوعة في زوايا معينة. وعلى الجدران مرايا كبيرة. حتى إذا ضاجعت امرأة، بدا كأنني أضاجع حريما كاملاً في آن واحد. تعبق في الغرفة رائحة الصندل المحروق والند، وفي الحمام عطور شرقية نفاذة، وعقاقير كيمياوية، ودهون، ومساحيق، وحبوب. غرفة نومي كانت مثل غرفة عمليات في مستشفى. ثمة بركة ساكنة في أعماق كل امرأة. كنت أعرف كيف أحركها»[11].

إلى هذه الغرفة كان يجرجر نساءه، ليفاجئهن بعالمه الشرقي المثير. وكر الأكاذيب الفادحة، كما يقول، حيث: «الصندل والند وريش النعام وتماثيل العاج والأبنوس والصور والرسوم لغابات النخل على شطآن النيل. وقوارب على صفحة الماء، أشرعتها كأجنحة الحمام، وشموس تغرب على جبال البحر الأحمر، وقوافل من الجمال تخبُّ في السير على كثبان الرمل على حدود اليمن، أشجار التبلدي في كردفان، وفتيات عاريات من قبائل الزاندي والنوير والشلك، حقول الموز والبن في خط الاستواء، والمعابد القديمة في منطقة النوبة. الكتب العربية المزخرفة لأغلفة مكتوبة بالخط الكوفي المنمّق، السجاجيد العجمية والستائر الوردية، والمرايا الكبيرة على الجدران، والأضواء الملونة في الأركان»[12].

في هذه الغرفة الشرقية في قلب لندن، يتحول «مصطفى سعيد» إلى أمير شرقي مراوغ ومخادع، يلبس العباءة والعقال، ويختال فخوراً

بذكورته، وسيلته الوحيدة للتعبير عن عنفه الداخلي. إنه في الواقع يحرص على أن ينتقم في فضاء شرقي حرص على ترتيبه وسط عالم أعدائه. يريد أن يجعل من التاريخ خلفية تضفي على عنفه معنى ثقافياً. لكنه بالنسبة لـ «مصطفى سعيد» عالم رخيص، يبدده مقابل شهواته، فالهدف منه خلخلة التماسك الداخلي للنساء اللواتي يصطحبهن إليه. إنه يقايض كل الرموز الحضارية والثقافية مقابل لذة يعتقد أنه بها يثأر لنفسه، بعبارة أخرى: إنه يستثمر تلك الرموز في نزاعه المرير.

وما إن ينفرد بـ «جين مورس» في غرفته، إلا وتحدث المواجهة الرمزية الخطيرة الآتية بين الجسد والمأثورات الثقافية: «خلعت ثيابها ووقفت أمامي عارية، نيران الجحيم كلها تأججت في صدري، كان لابد من إطفاء النار في جبل الثلج المعترض طريقي. تقدمت نحوها مرتعش الأوصال، فأشارت إلى زهرية ثمينة من الموجودة على الرف. قالت: تعطيني هذه وتأخذني. لو طلبت مني حياتي في تلك اللحظة ثمناً لقايضتها إياها. أشرت برأسي موافقاً. أخذت الزهرية وهشمتها على الأرض وأخذت تدوس الشظايا بقدميها حتى حولتها إلى فتات. أشارت إلى مخطوط عربي نادر على المنضدة. قالت: تعطيني هذا أيضاً. حلقي جاف أنا ظمآن يكاد الظمأ يقتلني. لابد من جرعة ماء مثلجة. أشرت برأسي موافقاً. أخذتْ المخطوط القديم النادر ومزقته وملأت فمها بقطع الورق ومضغتها وبصقتها. كأنها مضغت كبدي، ولكنني لا أبالي. أشارت إلى مصلاة من حرير أصفهان أهدتني إياها مسز روبنسون عند رحيلي من القاهرة. أثمن شيء عندي وأعزّ هدية على قلبي. قالت: تعطيني هذه أيضا ثم تأخذني. ترددت برهة لكنني نظرت إليها منتصبة متحفزة أمامي، عيناها تلمعان ببريق الخطر وشفتاها مثل فاكهة محرّمة لابد من أكلها. وهززت رأسي موافقاً، فأخذت المصلاة ورمتها في نار المدفأة ووقفت تنظر متلذذة إلى النار تلتهمها فانعكست ألسنة النار على وجهها. هذه المرأة هي طلبتي وسألاحقها حتى الجحيم. مشيت إليها ووضعت ذراعي حول خصرها وملت عليها لأقبلها. وفجأة أحسست بركلة عنيفة بركبتها بين فخذيّ. ولمّا أفقت من غيبوبتي وجدتها قد اختفت»[٢٣].

إنّ غرفته في لندن مكان لممارسة العنف، فيما غرفته في السودان مكان لاجترار الذكريات. وما أن يقتحم الراوي الغرفة الأخيرة إلاّ وينكشف المحتوى السريّ الذي كان «مصطفى سعيد» يحرص على أن يكون في منأى عن الأنظار، إنه عالم الغرب بكامل تمثيلاته الثقافية: «الحيطان الأربعة من الأرض حتى السقف. رفوف، رفوف، رفوف، كتب كتب كتب»، «مدفأة إنكليزية بكامل هيئتها وعدتها، فوقها مظلة من النحاس وأمامها مربع مبلط بالرخام الأخضر، ورف المدفأة من رخام أزرق وعلى جانبي المدفأة كرسيان فكتوريان مكسوان بقماش من الحرير المشجر بينهما منضدة مستديرة عليها كتب ودفاتر»، «كتب الاقتصاد والتاريخ والأدب، علم الحيوان، جيولوجيا، رياضيات، فلك، دائرة المعارف البريطانية، غيبون،

ماكولي، طوبني، أعمال برناردشو كلها، كينز، توني سميث، روبنسن، اقتصاد المنافسة غير الكاملة، هبسن، الإمبريالية... إلخ، مئات الكتب لـ: هاردي، ومان، ومور، وولف، كارلايل، زفايغ، لاسكي، أفلاطون، ثم كتب أربعة لـ «مصطفى سعيد»، هي: اقتصاد الاستعمار، الاستعمار والاحتكار، الصليب والبارود، اغتصاب إفريقيا. وفي داخل هذا الكنز الذي هو «مقبرة، ضريح، فكرة مجنونة، سجن، نكتة كبيرة، كما يقول الراوي «لا يوجد كتاب عربي واحد. ثم شمعدانات فضيّة، ولوحات زيتية وصور كثيرة، وإهداءات، وصحف إنجليزية تعود إلى نهاية العشرينيات، ورسوم ومناظر وكراسة خط في صفحتها الأولى «قصة حياتي. بقلم مصطفى سعيد، وليس فيها كلمة سوى الإهداء الآتي: «إلى الذين يرون بعين واحدة، ويتكلمون بلسان واحد، ويرون الأشياء إما سوداء وإما بيضاء، إما شرقية وإما غربية»[18].

تحتوي الغرفة التجربة الغربية لـ «مصطفى سعيد» بكامل أبعادها، وهي تتصل بعالم لم يعد يربطه به إلا الزمن الذي انقضى. وعلى هذا، فالغرفتان عالمان مختلفان في معناهما. الأولى توصله بشرقه والثانية تذكّره بتجربته الغربية. وبينهما هو حالة متوترة وسهم انطلق من الشرق إلى الغرب، ليعود منكسراً لاينطوي إلا على جملة من الذكريات الخاصة التي لايريد لأحد معرفتها. إنها تجربة مرة وقاسية، تؤدي بالراوي للانزلاق إليها حينما يدخل الغرفة. فيداهمه إحساس بالغضب والحيرة، ولم يكن أمامه إلا الهرب إلى النيل لينفّس عن غيظه بالسباحة. فإذا به يعيد في اللحظة الأخيرة تجربة «مصطفى سعيد»، حائراً وعاجزاً في «منتصف الطريق بين الشمال والجنوب». لايستطيع المضي ولن يستطيع العودة. كان يريد أن يبتدئ من حيث انتهى سلفه، لكنه لايستطيع، فتلك تجربة واحدة لايمكن أن تتكرر، وكأنه ممثل هزلي في مسرح يصيح «النجدة، النجدة»[19].

كانت «خالدة سعيد» قد أكدت بأن هذه الرواية تعلن بالتمزق والانشطار الذي يعانيه الفرد وهو عالق بين نقيضين: حضارة الغرب والأصالة الذاتية، وهي «سبر عميق درامانيكي لهذه التجربة لأنها تدور على أشد المستويات حميمية وترسم مأساة روح عنيفة، ينهشها جرح تاريخي وحرمان سحيق وظمأ خرافي مما يجعل صاحبها ضحية لغليان سديمي لايقهر. هكذا يبتكر المعارك مع العدو إذ يغزوه في عقر داره، يتغلغل إلى أعماقه، يهاجمه في أشد المواقع حساسية: المرأة، فينتقم من رجولته انتقام من يربط كل قوة وتفوق وتسلط بالرجولة. أروع ما في الرواية تصوير موقف البطل من الغرب، هذا الموقف البالغ التعقيد حيث يندمج الهيام والإعجاب بالحقد والانتقام، وحيث يمثل البطل الضحية والسفاح والعاشق، ويمثل تداخل الأجيال وتناقضها وتداخل الثقافات وتصارعها، فضلاً عن تمثيله ليقظة قارة هائلة جامحة وفاتنة»[20].

تتضافر مجموعة من المعطيات لتضفي على حكاية «مصطفى سعيد» معناها الثقافي

الخاص بالتعارض الناشب بين رؤيتين وحضارتين، منها: انطواؤه على تصميم قدري للوصول إلى هدف رمزي هو «عالم جين مورس»، ووسائله في نيل لذته الانتقامية من نساء تحوّلن إلى عشيقات إلاّ «جين مورس»، وشعوره بأنه جاء غازياً يرد ضيماً لحق به، وأخيراً استرخاؤه البارد واللامبالي وتقبل النهاية مهما كانت حينما يقتل الأنموذج الرمزي الذي تمثله «جين مورس». إنها حكاية فردية تتضمن دلالة جماعية، تجد تفسيرها في إطار حكاية أخرى، هي حكاية الراوي الذي يمثل جيلاً آخر وموقفاً مختلفاً. والاختلاف بين الشخصيتين هو أن الراوي لايريد أن يرتب معنى ثقافيا لتجربته في الغرب، إنها رحلة تعلم بالمعنى المباشر، ولاتنطوي على مقاصد، فتجربته في الغرب مضمرة ومستترة، فيما تجربة «مصطفى سعيد» معلنة ظاهرة ومحملة بخلفيات تاريخية، وإنه من ناحية ثانية لا يجد نفسه في تضاد مع الغرب فالعلاقة بين عالمه وعالم الغرب طبيعية، يؤمن بالحوار والتفاعل ولايحاكم التاريخ، ولايريد أن يستخرج منه عبراً تؤجج الأحقاد. باختصار إن الراوي غير قادر على إنتاج «أيديولوجيا» تضيء له سر الصراع بين ثقافتين وحضارتين، ويبدو أن تجربته مع «مصطفى سعيد» والتوغل في عالمه، قد كشفت له جانباً من ذلك، وبدل أن يختار أصيب بالحيرة. وكما أشرنا من قبل فإنه نموذج امتثالي متصل بعالمه، لايشذ عنه، يندرج فيه كعنصر شبه خامل، يذهب ويجيء، ولايدعي قدرة على تحمل مسؤولية، ويخذل حتى المرأة التي أوصاه بها «مصطفى سعيد» زوجته «حسنة بنت محمود».

وإذا كانت غرفة مصطفى سعيد في السودان قد أيقظته من سباته، فهي يقظة بعد فوات الأوان. وفضوله في معرفة «سر» مصطفى منذ التقاه أول مرة، لا يجعله قادراً إلاّ القيام بدور المفسر والضابط للحكاية الأخرى، حكاية «مصطفى سعيد». ولقد كان ماهراً في تقطيع تلك الحكاية وإعادة وصلها، بما يجعلها حكاية اعتبارية بامتياز ■

هوامش

(١) الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال (بيروت، دار العودة، ١٩٧٢).
(٢) م. ن. انظر هذه الأحكام من ص ٥٧ لغاية ص ٦٢.
(٣) أوردها كاملاً، إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب (بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧) ص ٣٩١، وجزئياً، تزفيتان تودوروف، فتح أمريكا ومسألة الآخر، ترجمة بشير السباعي (القاهرة، دار سينا للنشر، ١٩٩٢) ص ٢٦١.
(٤) موسم الهجرة ص ٢٧، ٢٨.
(٥) حوار مع المؤلف في: جهاد فاضل، أسئلة الرواية (طرابلس، الدار العربية للكتاب، د. ت) ص ٣٨.
(٦) موسم الهجرة ص ٣٧.
(٧) م. ن. ص ٧٢.
(٨) م. ن. ص ٩٧، ٩٨.
(٩) م. ن. ص ١٦٢.
(١٠) الثقافة والإمبريالية ص ١٠٢.
(١١) موسم الهجرة ص ٣٤، ٣٥.
(١٢) م. ن. ص ١٤٧.
(١٣) م. ن. ص ١٥٨، ١٥٩.
(١٤) م. ن. انظر تفاصيل الغرفة في الفصل التاسع.
(١٥) م. ن. ص ١٧١.
(١٦) خالدة سعيد، حركية الإبداع (بيروت، دار العودة، ١٩٨٢) ص ٢٢٣.

الثقافة بوصفها وعيا قوميا متطورا

د . مصطفى عبد الغني*

الثقافة وعي قومي متطور.

هذه فرضية لابد من التدليل عليها هنا، انطلاقا من أن الثقافة هي التي تمهد للقومية - لا العكس - كما أن الجدلية بين الاثنين - الثقافة والقومية - تؤكد أن الثقافة ضرورية لإحداث الوعي السياسي أو الوعي السياسي العربي.

وتأكيد هذا الآن يتضح من أن دور الثقافة، خاصة الوحدة الثقافية بين البلاد العربية يحول بيننا وبين التمزق السياسي في عصر «العولمة» حيث تمثل الثقافة رأس الرمح ضد التمزق العربي وآليات الاقتصاد الغربية التي تدفع بنا إلى الهامش بعيدا عن هذا النظام العالمي الجديد.

وكيلا يكون كلامنا عاما، فسوف نتخذ من طه حسين نموذجا لأهمية مشروعه الثقافي في هذا الصدد، خاصة أنه يمثل جيلا من الرواد الليبراليين اعتنق أغلبهم فكره في دور الثقافة. وسوف يكون هذا بالتوقف عند عناصر المشروع عنده، ثم رصد العلاقة بين هذا المشروع والوعي القومي منذ بدايات هذا القرن، وهو ما انتهى به إلى اقتناع محدد - قبيل رحيله - من أن الثقافة عامل فاعل لإحداث أي تطور ضروري لتطور القومية العربية في العصر الحديث.

وعبورا فوق تعريفات كثيرة لعناصر الوعي القومي، فسوف نجد تقاربا كبيرا بين عناصر الوعي القومي في المعاجم الحديثة وعناصره عند طه حسين، ومن ثم، فإن رصد موقف عميد الأدب العربي من الفكر القومي يبدأ بالوعي الثقافي، فهو يظل وعيا قائما ويتطور إلى وعي قومي في فترة تالية..

وهو ما يخرج بنا من الإجمال إلى التفصيل.

(٢)

في حين تتفق معاجم اللغة والمعاجم في أن أهم عناصر القومية هو الشعور أو حين يرتبط شعب بعينه برابطة شعورية واحدة، فإن طه حسين يرى أن هذه الرابطة لابد وأن تكون الثقافة، وهو يزيد على الحالة الشعورية حالة روحية أيضا، ومن ثم، فإن العامل الثقافي بهذا المعنى، هنا، يظل أكثر ما يمثل وعي طه حسين منذ العشرينيات.

وهذا الوعي يرتبط بوعي النخبة المثقفة من ذوي الميول الليبرالية في النصف الأول من هذا القرن، وبمراجعة هذه الفترة الأولى يتضح لنا

(*) كاتب صحفي بجريدة الأهرام المصرية.

أن هناك عدة عناصر تحكمت في هذا التوجه بدت في منظورها الخاص أنها ترتبط بالفكرة الليبرالية وإيثار الخصوصية المصرية، والتحليل العام يضع بين أيدينا فكرة الاتجاه القومي مشروطا بوعي إبستمولوجي في المقام الأول.

وهذا الوعي نجده لدى طه حسين كما نجده لدى اتجاه عدد آخر من ليبراليي الربع الأول من هذا القرن وقد اكتسب هذا الاتجاه من المشايعين له عبد الرحمن عزام، والمازني والزيات وزكي مبارك ومكرم عبيد وأحمد صبري وعبد الرحمن عزام، ويلاحظ البعض أن «مشايعي القومية المصرية في أوائل القرن بدءوا يغيرون موقفهم من الاتجاه القومي العربي، فرأى طه حسين والعقاد وهيكل ومحمد علي علوبة أن روابط مصر العربية تتحقق بواسطة التعاون الثقافي»[١].

وهذا التعاون الثقافي نجده لدى طه حسين - بوجه خاص - في كتاباته وإجاباته عن الأسئلة التي كانت توجه إليه من المجلات والصحف في هذا الوقت، وهو ما ردده في أكثر من موضع فيما بعد.

فالملاحظة التي تستلفت النظر هنا أن العنصر الثقافي يرتبط بعدة عناصر أخرى تقترب منه أو تبتعد عنه حسب الفترة الزمنية أو حسب درجة تماسك الفكرة. وعلى هذا النحو يمكن أن نرصد أهمية العنصر الثقافي عبر عناصر أخرى على النحو التالي :

أولا : العنصر الثقافي.

ثانيا : العنصر الاقتصادي.

ثالثا : عنصر الخصوصية.

ولأنه من الصعب أن نتناول كل عنصر منفصلا عن غيره، فسوف نتمهل عند العنصر الأول (الثقافة) على اعتبار أنه العنصر الرئيسي في هذا الوقت الذي كان يحفز على الوعي القومي ويدفع إليه.

وسوف نراعي هنا ألا نفصل هذا العنصر عن غيره في هذا الصدد.

ومن هنا، فإن الحديث عن هذه العناصر هو حديث - في المقام الأول - حول الثقافة التي تلعب أهم الأدوار في هذا الصدد، وإن تبلورت أكثر مع النصف الثاني من هذا القرن.

(٣)

في عشرينيات وثلاثينيات هذا القرن سنجد أن الحس الثقافي الذي يرتبط بالخصوصية أعلى من غيره، خاصة، أن الخصوصية المصرية كانت في أوجها في مدرسة لطفي السيد. والمعروف أن طه حسين كان أحد أهم تلامذة لطفي السيد. ومراجعة كتابات طه حسين أو الأسئلة التي كانت تدفع إليه من المجلات أو الصحف تريدنا أن الثقافة لديه كانت ترتبط بالقومية المصرية، فالشرق العربي كان محددا عنده بالقومية المصرية التي لابد أن تتبلور إزاء «المدنية الغربية»، وفي الوقت نفسه بارتباطها بها[٢]. أما في الثلاثينيات حين وجه إليه سؤال عن توحيد الثقافة بين الأقطار العربية بصفتها أهم الوسائل لتقدم نهضة الشرق العربي فكان جوابه: «أنا من دعاة هذه الفكرة. ولكنه - كما تشير مجلة الهلال عام ١٩٣٩ -[٣] استحسن الترفق في تطبيق الفكرة. لماذا ؟ يجيب: «حتى تظفر بعض البلاد الشرقية بحظ من استقلالها

السياسي يمكن من الجهر بهذه الدعوة دون أن تثير السياسة في سبيلها صعوبة ما».

فالمعروف أن أغلب البلاد العربية كانت ماتزال مستعمرة في ذلك الوقت..

إن الاهتمام بالثقافة وتوحيدها كانت لديه ـ على حد تعبيره ـ أقوم ما في موضوع الوحدة العربية من العناصر، بل أسيرها وأنفعها.

وهو ما يشير إلى أن طه حسين وإن اعتنق فكرة الوحدة الثقافية ودعا إليها بين الدول العربية، إلا أن الخصوصية الوطنية كانت أهم ما يشغله في هذا الوقت في وقت كان الاستعمار مازال يرزح على أنفاس الأقطار العربية، وهذا الاستعمار ـ وهذا المفارقة ـ هو الذي يمثل الوجه الآخر في العملة، إذ إن الوجه الآخر يظل أن للغرب المستعمر وجها حضاريا يجب التنبه إليه والأخذ منه في الوقت نفسه، فلا يجب أن تصرفنا مناهضة هذا المستعمر عن منجزاته الحضارية، كما أن الغرب ليس متجانسا بأي حال، فالوحدة الثقافية يلزمها الاستقلال السياسي في المقام الأول، والاستقلال السياسي يلزمه الوعي بما في الحضارة الأوروبية[٤].

وفي هذه الفترة ـ عقب المعاهدة بين مصر وإنجلترا عام ١٩٣٦ ـ تبلور وعي طه حسين أكثر: تبلور وعيه الثقافي إلى الأقطار الشرقية (الأقطار العربية) وبوجه خاص حين نشر كتابه الملحوظ في هذا الصدد «مستقبل الثقافة في مصر» إذ إنه في هذا الكتاب راح بعمق ـ أكثر ـ من أفكاره التي كانت تحتاج لتوضيح أكثر.

إننا في هذا الكتاب أمام طه حسين الذي يرى أن العقل المصري كان يتصل ـ أولا ـ بالثقافة الغازية، وهي هنا الثقافة الأوروبية، ومن ثم، فهي تتأثر بثقافة البحر الأبيض المتوسط[٥].

وهو يفسر هنا اهتمام طه حسين بالثقافة مرتبطة ارتباطا كبيرا بالخصوصية من حيث العلاقة بيننا والغرب، فالخصوصية عنده ترتبط بالفرعونية، أولا، وترتبط بالعقل الغربي، ثانيا، وترتبط بحضارة البحر الأبيض المتوسط، ثالثا. وهو لا ينسى أن يهاجم ـ في هذا الإطار «الرابطة الشرقية» ذلك لأن خصوصية مصر ترتبط بالشرق الآخر، أي الشرق القريب (= العربي)، يقول: «وما أظن أن الصلة بين المصريين القدماء والبلاد الشرقية تجاوزت هذا الشرق القريب الذي نسميه فلسطين والشام والعراق، أي هذا الشرق الذي يقع في حوض البحر الأبيض المتوسط».

هذا يعني أن الثقافة المصرية لا تعرف الشرق البعيد، الشرق الأقصى، لكن تعرف الشرق الأدنى، الشرق العربي، وهنا، يحاول طه حسين أن يفسر لماذا تحدث عن الثقافة التي ترتبط بهذا الشرق القريب؟

إنه يسهب حول عناصر القومية العربية في مراحلها الأولى، يقول بالنص: «أنا أفهم في وضوح، بل في بداهة، أن نشعر بالقرابة المؤكدة بيننا وبين الشرق الأدنى، لا لاتحاد اللغة والدين وحسب، بل للجوار الجغرافي، وتقارب النشأة والتطور التاريخي». وهنا نصل إلى استطراد آخر يحدد لنا وعي طه حسين في هذا الصدد.

فهنا تبدو أن إشكالية تنشأ في وعي طه حسين.

(٤)

إن هذا الوعي لم يثبت عنده كثيرا فيما بعد.

يبدو هذا حين قال صراحة: «إن وحدة الدين ووحدة اللغة لا تصلحان أساسا للوحدة السياسية ولا قواما لتكوين الدول»، إذ يبدو هنا أن وضع اللغة بجانب الدين ووصفهما أنهما خارج العوامل التي تحقق الوحدة السياسية خطأ في تكوين المنظومة الثقافية لديه، لكننا سرعان ما نكتشف أن للقضية لديه مستويين:

المستوى الأول أن اللغة ـ وهو ماعبر عنه أكثر من مرة ـ لازمة للوحدة الثقافية.

والمستوى الآخر أنه لم يجد الدين عاملا مهما لتحقيق الوحدة السياسية.

غير أننا أمام التأمل أمام هذا المنطق ـ التحفظ على وحدة اللغة ووحدة الدين ـ إنما يمنحنا اقتناعا ثابتا يمثل العنصر الثاني الذي يجب التمسك به ـ إلى جانب الثقافة ـ لتحقيق الوحدة السياسية.

فما هذا الجانب؟

إنه الجانب الاقتصادي.

إنه يريد أن يقول إن عناصر الوحدة هنا لابد وأن تكون اللغة، ولا يلبث أن يتحفظ عندها. وهو مرة أخرى يتحدث عن الدين في فترات التاريخ الإسلامي على أنه أداة للتماسك، بيد أنه يعود لينفي دور الدين أو ـ حتى ـ يتحفظ عنده، غير أن التأمل أكثر هنا يرينا أنه يريد أن يؤكد ـ إذا تجاوزنا اللغة ـ أن عامل الدين يمكن أن يكون متوائما مع الثقافة العربية وحافزا للوحدة السياسية بهدف تحقيق المصالح الاقتصادية بين الأقطار العربية، وهو لهذا يمنح فكره مساحة كبيرة للحديث من آن لآخر عن الاقتصاد الذي يسميه «المنافع العملية» بين الأقطار العربية.

إن الوحدة العربية عنصر أساسي في هذا التكوين، كما أن الوحدة الاقتصادية يمكن أن تكون عنصراً أساسيا أيضا لو جاء عامل الدين ليحول بيننا والاتحاد السياسي. وقد يبدو أن الدافع إلى هذا كان ضرورة التنبيه إلى الأخطار التي أمامنا في هذا الوقت. كانت الدعوة إلى الارتباط بالعقل الأوربي في هذه الفترة ـ عقب معاهدة ١٩٣٦ ـ والتخوف من الألمان في الوقت نفسه دافعا ليزيد إلى جانب العربية المصالح الاقتصادية عوضا عن الخلاف الديني.

وهو ما يعود بنا إلى التنبيه إلى أهمية العنصر الثقافي خاصة في تلازمه مع عنصر الاقتصاد، وهو ما نجده بشكل أكثر وضوحا في هذه القصة التي يحكيها لنا هو وهو يبحر على إحدى السفن إلى فرنسا. وفي وثائق طه حسين بملفه بالجامعة المصرية تسجيل ما دار بينه على متن هذه السفينة مع جماعة من الشباب السوري والعراقي، فحين طلبوا إليه لقاءهم لبى ذلك، وحين تحدثوا إليه عن الوحدة العربية قال بالحرف الواحد:

«أنا من أنصار الوحدة العربية الثقافية والاقتصادية، فأما الوحدة العربية السياسية فلا أفهم أن تدخل فيها مصر إلا عن طريق التحالف كما يجري بين الأمم المستقلة المتحضرة. وقد ذكروا الفرعونية فأعلنت إليهم مؤكدا أن تاريخ مصر الخالدة وحدة لا تتجزأ وأن عصر الفراعنة مقوم من مقوماتنا الوطنية لا يمكن إلغاؤه وليس بين المصريين من يوافق

على هذا الإلغاء فلا يوجد مصري يقبل أن تهدم الأهرام أو أبو الهول»[١].

والجدير بالذكر هنا، أن طه حسين بمجرد أن انتهى الحوار بينه وبين الطلبة العرب وخلا إلى نفسه، حتى أملى ما دار في هذه الوثيقة كتابة، حتى إذا ما عاد إلى الجامعة، أعاد هذا على ورق رسمي مكتوبا على «الآلة الكاتبة» وأرسل به إلى مسئول رسمي بالجامعة، كما أرسل نسخا منها إلى صحف «المقطم والبلاغ والأهرام والوفد» إلى غير ذلك من الصحف. وفي هذا ما فيه من تأكيد على ذكر رأيه في قضية مهمة مثل هذه القضية. ونحن نذهب إلى ماذهب إليه ألبرت حوراني من أنه رغم حديثه عن الحقبة الفرعونية، فقد بقيت المرحلة العربية من التاريخ المصري محور اهتمامه. ومع أن طه حسين يهتم باللغة العربية كثيرا، فإنه «بخلاف المصلحين المسلمين، لا يشدد على أهمية اللغة العربية كوسيلة للبحث الديني، بل كأساس للحياة الوطنية السليمة، مستنتجا من ذلك أن أهميتها بالنسبة للأقباط لا تقل عن أهميتها بالنسبة إلى المسلمين».

فالعربية ـ وهي جزء من الثقافة ـ هي لغة كل الناطقين بالضاد مع اختلاف أديانهم، ومن ثم تعكس ثقافتهم[٢].

وهو مايحقق شرط الوحدة الثقافية كما يذهب إليها.

وما يقال بالنسبة للغة العربية، يمكن أن يقال بشكل ما عن الدين، فقد لاحظ «سفران» أن عبارة «الإسلام دين ودولة» التي جاءت في الدستور لا تشكل أهمية كبيرة في المجتمع العربي، وهو وإن كان قد وضع بعض التحفظات في فترة مبكرة وهو يتحدث عن التاريخ الإسلامي إبان تكون القومية العربية في القرون الأولى، فإنه لا يضع الدين كحجر عثرة أيضا أمام الوحدة الثقافية. وهي درجة عالية من الرقي الفكري لدى طه حسين[٣].

وعلى هذا النحو، فإن فهم طه حسين للوحدة أو القومية العربية في ذلك الوقت كان يقوم بشكل عام على الوحدة الثقافية، ولا بأس من الوحدة الاقتصادية. أما إذا تعدت ذلك إلى إلغاء خصوصية كل قطر فإنه يرفض ذلك لئلا تحدث تجاوزات كثيرة قبل أن تكون الأقطار العربية قد وصلت إلى الاتحاد دون أن تمر على الوحدة الثقافية ثم التحالف الذي يحفظ لكل دولة كيانها السياسي[٤].

وهي درجات حرص عليها قبل الوصول إلى منطقة الوحدة السياسية وهو ما لم يتغير كثيرا في الفترة التالية..

(٥)

والذي يتابع المشروع الفكري لطه حسين منذ الخمسينيات، لابد أنه واجد مؤثرات أخرى حاولت أن تنال من مفهومه في الوحدة السياسية وإن لم تستطع أن تلغي هذا الانحياز أو تقلل منه.

إننا أمام وعيه بقيمة الثقافة مضافا إليها عنصرا الاقتصاد والخصوصية، وبالإضافة إلى هذا كله ـ تأكيدا لوعيه الثقافي ـ عناصر تؤكد الوحدة الثقافية وتعمل لها كالتاريخ والجغرافيا والحرية والتسامح والعدالة الاجتماعية واستعادته لأهم عناصر مشروعه الأساسي على الإطلاق

معتلا في التعليم.

كل هذا كان تعميقا لوعي طه حسين وإكمالا لفكره في مناخ جديد هو مناخ الفترة التالية لثورة يوليو عام ١٩٥٢.

ومن الخطإ بمكان أن نعتقد أن طه حسين حاول أن يتخلى عن مشروعه الليبرالي في الفترة الناصرية، وإنما الأصوب أن نقول إنه حاول أن يعبر عن مشروعه الأول عبر تحولات الحقبة الجديدة، وبحذر شديد، فلم يسقط في أحبولة الوحدة السياسية التي عرفت بها التجارب الوحدوية في الخمسينيات والستينيات.

قد يكون طه حسين قد انحاز لرجال العهد الجديد في كثير من أفكارهم، بل حاول أن يغير بعضها، وهو ما يفسر في منطق العصر[١١]. غير أنه من المؤكد أن مشروعه الفكري لم يتأثر كثيرا بالأيديولوجية الناصرية في طورها الفكري اللهم إلا في طورها الثقافي[١٢]. فهو حين يرحل عبد الناصر، يقول في الجلسة التي عقدت بالمجمع اللغوي لتأبينه في دورته السابعة والثلاثين[١٦]: إن عبد الناصر كان «رمزا لوحدة الأمة ونضالها من أجل نيل حقوقها». ولا يلبث إلى هذا أن يضيف أن من أهم ما تركه عبد الناصر أنه راح يأخذ بيد الضعفاء وتحقيق المساواة الكاملة بين المواطنين.. إلى غير ذلك.

وعلى هذا النحو، نستطيع تكرار القول إن مشروع طه حسين الثقافي كان تأكيدا لوعيه القومي بشرط أن يكون متطورا.

وقد لاحظ البعض[١٣] - بالفعل - أن طه حسين في مؤتمر الكتّاب العرب الذي عقد بالقاهرة عام ١٩٥٧ شدد على القومية العربية، ولكن من منطلق فكره هو، بإيثاره للحرية والتسامح، وتكوين وعي ثقافي نابع من كونه كان عميدا للأدب العربي يعيش في مصر، أي أن القومية المصرية طوعت لمفهوم القومية العربية بنفس العناصر السابقة للمشروع الخاص بطه حسين، وهو ما وجدناه في مؤتمر أدباء العرب الذي عقد بعد ذلك بعامين. فهو حين يتحدث تحت موضوع «قوميتنا العربية» ارتباطا منه بالمؤتمر الذي يعقده أدباء العرب لا يتحدث عن شيء قط إلا ويربطه باللغة التي هي أحد عناصر الثقافة العربية وطريق توحيدها. فهو لا يخرج عن رصد للتاريخ العربي عن طريق الشعر مؤكدا أن «المكون الأول في المحاولة لإيجاد وحدة لهذه القبائل العربية: إنما هو الأدب...». وحين يستغرقه التاريخ يؤكد أن العرب لم يكونوا يريدون أن يخضعوا إلا بالعربية فالحكومات العربية حينئذ «لم تكن تريد أن تخضع الناس بسيطرة سياسية...»، كما أسهب كثيرا حول اللغة العربية. إن القومية العربية التي أنشأها الإسلام كانت تأتلف «إلى جانب عربية اللغة. عربية التفكير والشعور، عربية الحضارة وعربية العلم والثقافة والأدب...» إلى غير ذلك من سماحة العربية وسماحة القومية العربية التي ترتبط بهذا العنصر الثقافي (العربية) في المقام الأول وليس (السياسة).

وقد نشر الهلال العام التالي مباشرة إسهابا في تأكيد دور الوحدة العربية، مؤكدا أنك إذا أردت أن تتحدث عن وحدة عربية فتحدث أولا عن الثقافة[١٤].

وعلى هذا النحو، نستطيع إعادة قراءة مشروع طه حسين في القومية العربية عبر عناصره الثقافية ووعيه الاجتماعي، وقد لاحظ جاك برك أن استخدام طه حسين لآيات القرآن الكريم كان يغلب عليها المضمون الاجتماعي الملتزم بالواقع العربي في حدود الوحدة الثقافية المشار إليها[30]. وقد لاحظت دراسة عن تكوين وعي طه حسين في الدوافع النفسية للإبداع الأدبي لديه أن التوجهات العربية والإسلامية بين عامي (١٩١٥/١٩٦٠) كانت أكثر من التوجهات الغربية بشكل عام، فبينما حصلت التوجهات العربية على نسبة تصل إلى ٦٨٪، حصلت التوجهات الغربية على نسبة ٣٢٪، وهو مايعني أن التحول في فترة متأخرة من حياته لم يمض إلا في السياق العربي الذي يترجم الوعي بالثقافة بوصفها تعبيرا عن هوية عربية لا تنكر الهوية الإقليمية أو تقلل منها[31] بأي حال.

ويلاحظ أن غلبة التوجه العربي لديه هنا تعود إلى أن الفترة التي سبقت عام الاتحاد بين مصر وسوريا سنة ١٩٥٨ كانت تشهد وحدة الشعور بين الأقطار العربية في تعرض إحداها لمحنة كما رأينا ـ على سبيل المثال في أزمة السويس بمصر سنة ١٩٥٦ ـ وهو ما استمر مع التحفظ حتى انتهت الوحدة السياسية بالانفصال في عام ١٩٦١، ومن ثم، فإن توجهه العربي تعمق أكثر بمشروعه الثقافي، إذ عادت نبرته إلى الوحدة الثقافية إلى القوة التي كانت بها في الثلاثينيات، فكتاباته طيلة الستينيات عادت لتتحدث عن عناصر الوحدة الثقافية كما نادى بها من قبل، كان دائم ترديد أن العرب يشتركون في اللغة والتاريخ والطموح إلى حياة أرقى وأكرم ويشتركون في الطموح إلى الحرية، ويستمر حول هذا كثيرا ليصل إلى أنه «إذا اشتركوا في هذا كله فهم أمة لا معنى للجدال في ذلك». وراح طه حسين كأبناء جيله أو معاصريه ينبه الأذهان لخطورة الوحدة السياسية التي كانت قد حدثت وانتهت لعدم وجود الوعي الثقافي لها، فلا يجب أن تغرنا الألفاظ ولا أن تخدعنا ظواهر الأشياء «فقد أتيح للأمة العربية أن تكون لها دولة واحدة تنشر سلطانها من الخليج إلى المحيط.. ولكن هذه الدولة الواحدة لم تحقق للأمة العربية وحدة كالتي تطمح إليها الآن». ثم يروح يعدد الوجه السياسي السلبي لإنشاء وحدة تهمل الوحدة الثقافية وتسرع إلى الوحدة السياسية[32].

وعود على بدء، فمن المؤكد الآن بعد ربع قرن على رحيل طه حسين، أنه بدا أمامنا بوضوح أن الهيمنة على العالم العربي يمكن أن تتم إذا فقدنا هويتنا الثقافية أو وحدتنا الثقافية في عصر «العولمة»، فمن المؤكد أن وحدة الدور الثقافي يمكن أن تلعب تأثيرا كبيرا في التصدي لخطر ثقافة الخطر الآتي من الشمال، كما تستطيع «العولمة» أن تتمهل أمام وعي ثقافي، عربي، مع وجود وعي جمعي عربي مشترك يلعب فيه الاقتصاد دوره في التصدي لهذا النظام الاقتصادي العاتي الآتي من الشمال.

وهو ما كان طه حسين يدعو إليه طيلة حياته، فكلما كان الإنسان العربي ـ في توحده الشعوري ـ ذا نزعة ثقافية واحدة، كان أكثر وعيا لما يدور حوله في هذا العالم. وهنا يأتي

دور الوحدة الثقافية والمقاومة الواعية.

فالثقافة بوصفها وعيا قوميا أهم ما كان يدعو إليه عميد الأدب العربي.

ويبدو أننا يجب أن نبدأ فيما حاوله طه حسين طيلة حياته، المقاومة..

بل نبدأ بعد ربع قرن من رحيل طه حسين ■

هامش

(١) محسن خضر، الاتجاه القومي في التعليم المصري، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٩٢ ص ٩٦.

(٢) مجلة الهلال، يناير ١٩٩٣.

(٣) الهلال، يناير ١٩٣٩.

(٤) قد يكون من المفيد هنا أن نفسر كيف أن وعي طه حسين إلى خطورة الاستعمار الغربي على الأقطار العربية لم يواكبه وعي آخر بخطورة قضية فلسطين، وخطر اليهود في ذلك الوقت ليس على فلسطين العربية وحدها، وإنما أيضا على وحدة الثقافة العربية نفسها الذي كان أشد الداعين لها في ذلك الوقت، فلم يستطع طه حسين أن ينتبه - كما أشرنا في أكثر من موضع - إلى خطر الصهيونية في تحقيق هذه الثقافة، ثم - فيمابعد - في تحقيق السياسة الواحدة أو الوحدة الاندماجية بين الأقطار العربية - إن خطر الصهيونية وحتى نهاية الأربعينات لم يكن - في عقول المثقفين - يظهر بالشكل الذي ظهر به بعد عام ١٩٤٨، فضلا عن أن جهد الإنجليز في مساعدة اليهود لاحتلال فلسطين كان يخفى لديه - من ناحية أخرى - محاولة استغلال الإنجليز اليهود ليستولوا على فلسطين لأنفسهم أو هم كما قال بالحرف الواحد: إن الإنجليز «يريدون فلسطين لأنفسهم وهم يتخذون الصهيونية سبيلا إلى مايريدون» (كوكب الشرق ٨ من يناير سنة ١٩٣٤).

(٥) الاستشهادات هنا كلها من كتاب طه حسين (مستقبل الثقافة في مصر) الطبعة الأولى ١٩٣٧ الصفحات من ١٢ إلى ٣٥ وبعد ذلك بشكل متواتر.

(٦) انظر وثائق طه حسين، الوثائق في كتابنا (المفكر والأمير، المثقف والسلطة في مصر ١٩/١٩٥٢) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٧ ص ٥٩٦، ٥٩٧ والوثيقتان مرفقتان هنا.

(٧) ألبرت حوراني، تاريخ الفكر العربي الحديث، المؤسسة العربية، بيروت، ص٣٩٩.

(٨) Nadow, Safran: Egypt in search of political community (Cambridge: University, press 1961, p 425).

(٩) يقول طه حسين في الهلال، عدد إبريل عام ١٩٣٩ عن العقل القديم والعقل الحديث، ورجح العقل الحديث - وهو يقصد نفسه - فقال إن أصحاب العقل الحديث هم:

«يفهمون الوحدة على نحو مانفهم عليه في البلاد المتحضرة بالحضارات الحديثة الأوربية، يفهمونها على أنها لاتنفع ولا تفيد إلا إذا احتفظت بالقوميات والشخصيات الوطنية والحرية الكاملة لأصحابها والسيادة العامة لهم في حياتهم الداخلية والخارجية وقامت على الحلف الذي لا يلغي أي أمة في أمة ولا يخضع شعبا لشعب، وإنما يمكن للأمم من أن تتعاون على أساس ما يكون بين الأنداد من المساواة».

(١٠) من المعروف أن طه حسين كان أول من كتب مطالبا بأن تغير الحركة الجديدة اسمها من الانقلاب أو الحركة إلى «الثورة»، كما كان وراء العديد من المواقف التأييدية التي طلبت منه لتأييد دور الثورة السياسي خاصة أن الفترة الأولى من الخمسينيات شهدت تأييد كل المثقفين لرجال الثورة توسما لحركتهم التي جاءت عقب فترات طويلة من الفساد والإفساد شهدتها مصر قبل عام ١٩٥٢، غير أننا نستطيع القول إن مشروعه الفكري لم يتأثر كثيرا بمواقفه السياسية المعلنة وكان قد تجاوز الستين من عمره (من مواليد عام ١٨٨٩) في هذا الوقت (انظر كتابنا طه حسين ضد طه حسين، دار التراث العربي، القاهرة) في الثمانينيات وقد أعيد طبعه ثانية ضمن كتاب «المفكر والأمير» من هيئة الكتاب بالقاهرة ١٩٩٨.

(١١) ومراجعة أفكار عبد الناصر كانت تشير بالفعل إلى أن فكرته عن القومية العربية كانت ترتبط - في الأساس الأول - بالوعي الثقافي رغم أن الدائرة العربية كانت إحدى دوائر كتابه «فلسفة الثورة» الذي صدر في بداية الخمسينيات، فقد كان عبد الناصر يؤمن بالتدرج الثقافي وبالوحدة الثقافية لولا مافرض عليه من الأحزاب العربية في بداية الستينيات (جاء هذا في كثير من اجتماعات عبد الناصر في مجالس الوحدة، انظر، على سبيل المثال، الحوار الذي دار بينه وبين السوريين والعراقيين في بداية الستينيات وقد نشر الأهرام هذه المحاضر في كتاب «محاضر الوحدة» في أكثر من موضع بهذه المحاضر).

(١٢) كان هذا بالمجمع في ٥/١٠/١٩٧٠.

(١٣) محاضرة طه حسين كانت في الأصل بحثا ألقي في مؤتمر الأدباء العرب بعنوان «قوميتنا العربية بين الماضي والحاضر والمستقبل»، وقد أكد فيها كما رأينا على الوحدة الثقافية بوصفها أداة للوعي القومي العربي، وقد نشرت بعدد الهلال (يناير عام ١٩٥٧).

(١٤) وقد نشر هذا في الهلال العام التالي مايو عام ١٩٥٨.

(١٥) Besquet, Jaque, the Hussein, Au dela du Nil, Gallimard, Par 1977 p 3

(١٦) الدوافع النفسية للإبداع الأدبي، طه حسين، صلاح الدين عبد العظيم دراسة حالة، ماجستير آداب عين شمس ١٩٨٤، ص ٨٢، ٨٣.

(١٧) التفصيل أكثر بجريدة الجمهورية ٤ من إبريل عام ١٩٦٣.

متابعات

المغرب العربي وأوربا
قراءة في مضمون المصادرة والهوية القومية

د . إسماعيل نوري الربيعي*

إن الحفز الذي تدور في فلكه المجتمعات المعاصرة، غالبا ما يوجهها نحو التطلع إلى الجوانب الأكثر نضجاً لدى التجارب التي تحصلت عليها الأمم صاحبة الحظوة في التقدم والتي قيض لها بلوغ الذروة. انطلاقاً من جملة ممارسات وإنجازات تعلقت بالبنية الحضارية الشمولية. إلا أن هذا التطلع لا يمكن الركون إليه كدافع مكبوح، قوامه الركون والترقب إلى المتفاعل والمتحفز الكائن في المجتمعات ذات الدافعية العالية. وعليه فإن ثمة نصيباً لسمة طبيعة ملازمة لفرضيات الحياة وأنساقها الاجتماعية، تتمثل في بروز حالة «الصراع». تلك الحالة التي تتماثل فيها السمة الإنسانية وتتغلف بها.

إن التقدم الذي نما وترعرع فيه «الصراع» كان طبيعيا أن تتجذر فيه بعض الخصائص والأسس، حتى تحصل على مقومات وأسباب، بل تعداه إلى تطور وتدرج الفعاليات الملازمة له، لتتجلى فيه قيما موضوعية وأنساقا علمية برزت في شكل تكتيكات وإستراتيجيات. ومن خلال المرقاب النظري والحذق الذي حرص عليه المتخصصون، فإن حالة الصراع، كثيراً ما خضعت لمجهر التحليل والدراسة ولجملة من المبررات والأسباب، وغدت أداة بيد المنضوين تحت التيارات والاتجاهات الفكرية المتباينة، حتى لتكون جملة من الثوابت والأسس التي لابد لها أن تتوافر لتكون حالة الصراع قائمة وهي تبرز في تعدد الأطراف والتعارض في النشاطات، وتطلع كل طرف نحو الحصول على بنية وتحقيق أهدافه وفق الأسلوب الذي يراه متوافقاً مع ما هو قائم لديه، حتى لو استدعى ذلك الضغط والمواجهة مع الطرف الآخر. كل هذه الأبعاد الملازمة لحالة الصراع لابد لها من مراقب محايد ليتم لها التشكل بالصورة اللانهائية[1].

هذا البعد المدرسي للحالة لا يعطي البتة السماحة في أقنوم الصراع، الذي قد يلتبس في كثير من الأحيان على البعض من المتتبعين، ليقعوا في فخ التداخل بين مفهومي «الصراع» و«التنافس»، حيث يكون هذا الأخير كدالة على التفاعل بين الأفراد. إلا أن من الحسنات التي لا يمكن التغاضي عنها، تتمثل في أن التدقيق والتمحيص في وضع بعض العلامات الفارقة

(*) المعهد العالي لإعداد المعلمين بزلطن زوارة - زلطن - ليبيا.

لذلك المفهوم، ستكون مساهمة وبشكل جاد في توضيح بعض ملامح الصورة التي يتبدى بها المفهوم.

لقد أرسى البعض من المنظرين طابع الصراع، حتى جعلوا منه سائداً على الفعاليات البشرية، من خلال ربطه بالقيم الروحية «الدينية، والشعورية «كعاطفة الحب»، وراحوا في لجة من التفاسير التي تحاول تكييف المفهوم وفق المتاح من الأفكار السائدة[٢]. ولكن كل هذا لا يزحزح مفهوم الصراع عن مجاله الحيوي وتطاقه الأثير الذي يتماهى في فضائه وتجلياته. فالصراع يكاد يكون إن لم نقطع جازمين بأنه أحد الأركان التي يقوم عليها علم السياسة انطلاقاً من محدودية المتاح والممكن لدى الأنظمة الاجتماعية، إضافة إلى تعقد حاجات الإنسان الأساسية ونزوعها نحو السيطرة وتملك الموارد المتنوعة المتاحة لدى الأطراف الأخرى[٣]. وتفرض الندرة سطوتها على واقع الحال لتكون من العوامل والمبررات الرئيسية في حفزه وتأجيجه للمطالبة بتغيير الأوضاع والمطالبة الجادة نحو وضع الحلول لمشكلات من عينة: التعليم، الإسكان، البطالة، الحقوق العامة، الأجور[٤].

ما تفرضه السياسة من بنية حركية عالية التصعيد في مجال الصراع، لا يلغي البتة توجه السياسة لدى العديد من المفكرين، في أنها كابح ومنظم يتم من خلاله تنسيق الفعاليات البشرية داخل عموم الجماعة ومحاولة بلوغ الصورة المتوازنة والمتكاملة بالحدود الأدنى من الممكن[٥].

شرق أوسطيون أم متوسطيون؟ السؤال يلح ويتدرج ضمن الأفكار والطروحات شديدة السخونة والإلحاح في أيامنا هذه. ولكن هذا الأمر لا يدعونا إلى أن نكون بعيدين عن التطورات الأساسية التي شهدها المغرب العربي «موضوع الدراسة» لا سيما وأن التداخل في تحديد المفاهيم يكاد يكون الموضوع الأشد حضورا في الساحة الفكرية. بالإضافة إلى ذلك تبرز جملة من السمات كانت نتاجا موضوعيا للتفاعلية السياسية التي شهدها المغرب العربي وأضفى عليه الطابع الذي بلغه الآن، فصورة المستقبل الذي يشد أبناء المغرب لا سيما النخبة السياسية فيه، تتمازج فيه فكرة الانتماء الصميمي إلى الشخصية العربية الإسلامية، ومن خلاله تكونت صورة الشمال الإفريقي بانتمائها والتصاقها الحي والوثاب بالأصول الثابتة المتوافقة مع الواقع[٦] الموضوعي.

النضال والكفاح الوطني الذي قادته النخبة الوطنية المغاربية ضد الوجود الأجنبي أطر فعالياتها ومواقفها، بالتوجه نحو الفعاليات الدبلوماسية. وقد وجدت ضالتها في الجامعة العربية كأداة ضغط سياسي تؤدي من خلاله التعبير عن الأهداف التي يتطلعون نحوها. وعلى هذا فإن التصور بالإضافة إلى التفاعلات التي ولدها الاستعمار في المنطقة، قد جر النخبة السياسية للتعبير عن مواقفها السياسية بإطار قطري، على اعتبار الانشغال والاهتمام بالقضايا المباشرة. وتأتي مرحلة الاستقلال لتشكل تحدياً جديداً مضافاً إلى جملة التحديات التي عملت النخبة السياسية على مواجهتها. وقد

تبدى ذلك في المحاولات الناشطة نحو توكيد الاستقلال من خلال العمل على إنهاء الوجود الأجنبي بشكل تام ونهائي. وبمحركات الوعي العميق بأهمية القطاعات الأخرى، فإن مسؤولية البناء الاقتصادي كان قد تم الحرص فيها على إنهاء التبعية للاقتصاد الأجنبي وتفعيل دور الرأسمالية الوطنية للمشاركة بالنهوض الاقتصادي والمساهمة في تدعيم البنية الاقتصادية مع التنبه إلى صغر حجم الأموال المتاحة وشحة الموارد وقلة عدد النخبة الاقتصادية والتي هي بالأصل المجموعة التجارية العاملة. وبحكم الوجود الاستعماري، فإن بنية الجهاز الإداري كانت تعاني من الترهل وعدم إمكانية توافقها مع مرحلة الاستقلال، حيث وضعت النخبة السياسية في أولويات برنامجها السياسي توكيد الهوية الوطنية والحرص على السمة العروبية.

الماثل للعيان تنوع في البنية الاجتماعية المغاربية، يتمثل على وجه التخصيص في التنوع الإثني والقبلي في المغرب العربي، في حين أن الجزائر وعبر تجربة الاستقلال قد تعززت لها إمكاناتها المادية والبشرية من بروز قوة عمل واضحة. أما تونس، فإن الفئة التجارية كانت قد احتلت موقعها في بنية الحياة الاجتماعية وتمكنت من تعزيز رصيدها في الفعل والممارسة. أما مؤثرات التجربة السياسية، فكانت قد توضحت في جملة من المعطيات. فالمغرب العربي أخذ في رصد التجارب والنهل من معين فتح الفرص للإمكانات الوطنية والقدرات المتاحة من العمل والتعبير عن نفسها، إلا أن الوضوح الأشد كان يتدرج ويتعلق بنشاطات النخبة السياسية التقليدية والبورجوازية الوطنية. في حين أن تونس أخذت تؤسس لنفسها منظوراً مستقبلياً أكدت عليه مرحلة ما بعد الحبيب بورقيبة. والتنشيط والتفعيل يأخذان بعدهما الشمولي للإفادة من كل الطاقات. أما الجزائر فإن الظرف السياسي وإحاطة الواقع بمتعلقات داخلية، قد جعل من النهج الاشتراكي الذي بدا في المرحلة السابقة، غير محدد الملامح.

إن حالة التقابل مع أوربا المتقدمة والحائزة على إمكانات التفوق، لا يعني أن هناك مركب نقص يمكن رصده في تحديد العلاقة المغاربية ـ الأوربية. ولا تبرز مؤثرات المركزية الأوربية كي تفرض نفسها على ترتيبات الحياة وتفصيلاتها المواقفية ـ فالمغرب برصيده التاريخي وانتمائه العروبي والإسلامي. بقي محافظاً على هويته وأصالته على الرغم من الهجمة الاستعمارية التي حاولت النيل من خصوصيته القومية والعقيدية. إلا أن هذا الأمر لا يعني أن بعض المتعلقات يمكن غض النظر عنها. فالنشأة التي نمت فيها التجربة السياسية، كان لها الأثر الواضح في تعزيز النظرة إلى أهمية تقديم المقومات الوطنية على حساب القومية. وهذا لا يعني البتة أن هناك ثلمة أو علة في العلاقة المغاربية مع محيطها العربي، بالقدر الذي تفرض فيه طبيعة العلاقات القائمة في النمو وطبيعة المواقف الصادرة «كاستجابة» إزاء التحديات المحيطة. ولكن لابد من الإشارة إلى أن حالة التماهي والامتزاج هي الأساس

وهي الصلة الدائمة الأشد وثوقاً ودواماً.

من أي زاوية يمكن النظر إلى الكونية بشكلها العام، ليمكن بعدها الالتفات إلى الجهوية. ولعل السؤال الأهم يكمن في طبيعة التداعيات التي تفرضها مكونات الأوضاع بشكلها العام. خاصة في ما يتعلق بتأكيد الذات، وهل يكون الطريق إلى هذا من خلال الرؤية الإنسانية أم عن طريق التمسك بالفكر الوطني والقومي. ولكن من المهم الالتفات إلى التفكير الإنساني في شموليته. لابد أن يفرض حدساً وقيماً فكرية متعلقة بالهموم الشمولية للمجتمع البشري. على أي حال لا يمكن الفصل بين أي مجتمع مهما كان حجمه وهذا العالم الكبير، فالاتصال قائم والمصالح المتبادلة سائدة تعم وتشمل هذا العالم. لكن هذا لا يمنع من بروز أسس تقوم عليها طبيعة التكوين المعرفي والفكري للمجتمع المحلي، كي يمكنه من المساهمة وأداء دوره بفاعلية في هذا العالم المتغير[7]. إن أسس التفكير ومهما كان الحفز لها والتشبث بمتعلقاتها لبناء وتعزيز القيم الوطنية والقومية في أي بقعة من محيط الجغرافيا– إن ذلك لا يدع الأمر يسير وفق المعطيات الخاصة، إنما هناك المؤثرات المقابلة التي تفرض نفسها على الواقع بتشكيلات وهيئات متباينة.

فالتقابل الذي يفرض ملامحه على طبيعة العلاقات السائدة يكون ذا أثر فاعل على شكل التبعية القائمة بين كيانين، ولنأخذ بنظر الاعتبار وجود الضعف والقوة، ومن أجل حفظ التوازن يكون الهدف تحالفهما، ولكن هل يمكن لمصالح البلدان أن تعيش على سلامة النوايا؟ الانقياد والتبعية المطلقة هما المطلب الأهم الذي يفرضه القوي صاحب المبادرة على الضعيف الذي لا حول له ولا قوة[8].

النسق التقليدي لمفهوم الدولة، تفرضه جملة من المعطيات، لعل الأبرز فيها ذلك الثبات الموضوعي الذي نمت وترعرعت فيه فكرة الدولة في أوربا، وكان قد نال الثبات والاستقرار الفكري، مستندا في ذلك على التراث الذي خلفه سقراط وأفلاطون وأرسطو كفكر سياسي إغريقي أو روماني الذي مثله بوليبوس وشيشرون وسينيكا، أو عصر النهضة عند مكيافيلي وبودان، أو العصر الحديث عند هوبز وسبينوزا ولوك ومنتسكيو وصولاً إلى هيجل وبوانتزكيت. وقد بقيت الدولة بمفهومها تمثل مصدراً جمعيا للإرادات والقيم، أو على رأي هيجل: إن المشاركة التفاعلية مع المجالات والمعطيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، تكسب الفرد الوعي الكامل[9]. إن هذا الوعي يقود إلى وضع خلاصية الأبرز فيها أن المصالح الفردية الخاصة لابد لها أن تتوافق مع مصالح الدول[10]. وهذا التوافق قد مهد السبيل نحو خلق نوع رؤية مبنية على الوعي والتراكم إزاء طبيعة الأفراد بكيان الدولة أو طبيعة نظرة الدولة بمؤسساتها وأجهزتها نحو أفرادها. وأوربا بمذاهبها السياسية المتنوعة والواسعة، كان مفكروها قد تصدروا لمباركة السمات التطورية في مجتمعها الصناعي، ولعل «هربرت سبنسر» منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كان قد عبر عن تحبذه الصادقة للمبادرات الحرة ودعم النهج الليبرالي. حتى كانت الفسحة قد منحت للحياة البرلمانية مقابل الدعوة لتقليص

حجم تدخل الدولة[11].

كان للظرف التاريخي الذي أحاط بدول العالم الثالث، أثره في تحديد طبيعة المكونات الفكرية، لاسيما وأن العلاقة التي استحكمت بين تلك البلدان والبلدان الأكثر حظوة في تشكلات التطور، قد أخذت طابعا صداميا. إذ كانت العلاقة قوامها الاستعمار وتشكل أجهزته ومؤسساته على حساب بناء ونمو تلك البلدان. والمرحلة الحالية التي بلغتها بلدان العالم الثالث، والاستقلال الذي تتمتع به الآن، جاء عبر فعاليات الكفاح المسلح وتكلله بالنصر أو عن طريق انسحاب القوى الاستعمارية. ما نروم الإشارة إليه هنا أن المخلفات الاستعمارية جاءت كحمل ثقيل تحملت فيه الوزر الأكبر «الدولة»، التي وجدت نفسها في خضم صراع بل لعبة متاهة تدور فيها، بدءاً من تخلف القطاعات الاقتصادية، وركود الفعاليات الاجتماعية، إضافة إلى فقدان أو قصور الوعي السياسي. وأنهى من كل هذا أن النموذج الأعلى قد تشكل وفق معطيات نموذج الدولة الليبرالية، التي تمكنت من تثبيت فعالياتها وترسيخ قوام مدركاتها وآفاقها من خلال تطور تجربتها التاريخية ونضجها وفق نسق متفاعل حيث كانت الدولة حلقة متممة في نشوء وتطور التجربة القومية. كذلك كان الأمر بروز الأفكار، التي كانت وليدا شرعيا نضج وترعرع في كنف المؤسسة الاجتماعية. ولكن حين يتم التطلع نحو تجارب العالم الثالث، فإن البناء المقلوب سرعان ما سيكون الأنموذج الأكثر حضوراً إزاء مطالعتنا. ولكن علينا ألا نكون متعسفين في إطلاق الأحكام المتعجلة، فلابد من التروي قليلاً، لاسيما وأن الأفكار في العالم الثالث كان لها الدور في تنوير وتحفيز الطاقات من أجل المواجهة التي فرضتها حالة الاقتحام القادمة من الخارج القوي الذي بلغ الذروة للاعتداء والسيطرة على الضعيف المغلوب الذي عانى من الوهن وانعدام المبادرة وسيادة الفوضى التي انعكست في غياب ترتُّبيات المجتمع المدني فكان الاندفاع نحو الأيديولوجيا لسد الثغرة وموازنة العلاقات فيه، حيث انعكست على الأنساق حتى غدت الدولة تمارس الدور نحو لملمة القطع المتناثرة من الحس القومي، فيما كان الفكر جاهزا معلبا ليفرض على المجتمع.

وهكذا كان البحث عن الهوية من خلال التكرار اللجوج في مقولات الأصالة والمعاصرة، الذات والآخر. على اعتبار التراكمات الناجمة عن الآثار التي فرضها الغالب على المغلوب والبارزة في أشكال النهب وحسر قيم الثقافة والعمل على خلخلتها. وبذلك تبرز سطوة التفسير الثقافي الذي يشرح المضامين التي تقوم عليها عملياته ومصادرة المبادرة الاقتصادية وإلغاء الخصوصية القومية، من خلال الانقضاض على مرتكزات القيم والأعراف السائدة[12].

من أي زاوية يمكن النظر إلى حالة التقابل القائمة. ولابد هنا من التنبه إلى حقيقة مفادها انعدام حالة التراص والتكامل، فمن غير المعقول أن نعمد إلى دفن رؤوسنا في الرمال ونعتقد بسيادة العلاقات الدائرية. وإغراق أنفسنا في بحر من التفاؤل لندعي بوجود فضاء جغرافي يتحمل الأنشطة الصادرة عن كل الجهات. لكن

المنطق والعقل يدعونا نحو تبني الفكرة الداعمة لحث الجهود نحو العمل الدؤوب لخلق علاقات من التعاون الذي يكفل تنمية أفضل للبلدان الأقل خطوة في وسط يكون للجوار الفرص الأهم في إلغاء النظرة السابقة وحفز الأهداف والرؤى إلى منطلقات تواكب روح العصر.

إن المبادرة بوعيها وكينونتها، لابد من أن يكون منطلقها مستمداً من فهم عالي الوضوح شمولي الاستيعاب بأن المبادرة لابد لها من أن تكون من الذات، هذا بحساب البلدان التي تحرص على ردم جزء من الفاصلة والهوة التي تحكم علاقتها بالآخر. والإمساك باللحظة السانحة لا يتم إلا من خلال تعزيز الثقة بالنفس والإقدام على المبادرة الجادة، التي من شأنها أن تدفع ولو بالحد الأدنى نحو التغيير المنشود. وعلى الرغم من انشغال بعض البلدان المغاربية بمتعلقاتها الداخلية والناجمة أصلاً عن تراكمات تاريخية وسياسية واقتصادية واجتماعية وثقافية، فإن النزوع نحو الوعي الدقيق بتفصيلات أسس التغيير، بدأ يعطي ثماره في هذه الجهة وتلك من أقطار المغرب العربي، بحيث إن مفهوم المشاركة في الفضاء المتوسطي، بات أمراً إذا ما تم تداوله في الأوساط السياسية لا يثير الارتباك أو الحيرة، لاسيما وأن المجهودات باتت تنصب على تفعيل الأدوار والعناية بتنمية القدرات والمهارات الذاتية، اعتماداً على الدرس والمراقبة والخطط محكمة الإعداد والإنشاء.

السعي واضح نحو إنشاء حالة من التكامل في الجهود وتنسيقها نحو التغيير. وهذا ما يتوضح بعده في تدارس مواقف المنظمات والهيئات الاجتماعية وتعزيز دورها ورصيدها في النسيج الاجتماعي. فلم تعد النظرة الانتقائية السابقة هي المطلقة، بل تصدرت النشاطات ذات الفعالية النقابية دورها في تناول القضايا المتعلقة بها، على أساس أنها الأكثر توفيقاً للتعبير عن حاجاتها وآمالها والمتعلقة بقضايا مثل التبادل الحر، وهذا كله يدخل في صيرورة التعريف بأفكار القوى الاجتماعية، من أجل وضع القدم في مسارها الصحيح نحو المشاركة في الفضاء المتوسطي الذي يقوم الآن على التقابل.

لابد من الوعي بالمتغيرات التي يفرضها واقع النظام العالمي الجديد. فالقطبية الأحادية التي نهجتها الولايات المتحدة الأمريكية، بات من الجلي أن تتوقف عند حدود وإلا فإن الإلغاء القصدي ومتابعة الإعلام والتصريح الدائم من منطلقات القوة سيكون له الأثر الحافز إن لم نقل العكسي عند القوى الأخرى. وهذا ما ينطبق تماما على دراسة حالة أوربا التي تمتلك الإمكانات والقدرات على الرغم من سيادة المقولة الحالية والتي تلقى الرواج لدى المراقبين والمحللين والقائمة على تسمية القارة الأوربية «بالقارة العجوز». وفي ظل انحسار المد الأيديولوجي وتصدر الفكر الليبرالي وسيادة اقتصاد السوق، نجد عالم اليوم وقد أضحت مصالحه أشد وثوقاً وارتباطاً. ولم تعد مفاهيم الأمس هي الأكثر توفيقا، بقدر ما أضحت النظرة الواقعية والقائمة على وثوق ارتباط المصالح بين عالم الشمال والجنوب أو الفقراء والأغنياء، هذا إذا ما أخذنا في الحسبان أهمية التعاون الإقليمي الذي يستند في معطياته، إلى

متعلقات مرتبطة بالأمن والاستقرار والمصالح الاقتصادية والتي تعني المساس برفاهية مواطنيها. وإذا كانت شعارات المشاركة والتعاون تتكرر وتشيع في أوساط جنوب حوض المتوسط، فإن المقولات ذاتها تجد الرواج والحماسة ذاتها في شمالي الإقليم، بعد أن وجد هذا الشمال أن الأمر يعنيه بذات القدر، وعلى مختلف الصعد والقطاعات، مع بروز حالة الحذر في التعامل، والمستندات في ذلك تعتمد أولاً على الوعي بالسيادة الوطنية وعدم الإخلال أو التدخل في الشؤون الداخلية.

حوض المتوسط، هذه المنطقة المهمة في حسابات الإستراتيجية والعلاقات الدولية، مقبلة على تحولات خطيرة في مسارات نقلتها الحضارية، لاسيما وأن مناطق الحوض الجنوبية (العربية منها على وجه التخصيص) تسعى بشكل حثيث نحو نقل المفاهيم السابقة التي سادت، وإسباغها بروحية جديدة تواكب منطق العصر. فالحوار السياسي لابد أن يتم من خلال منظور الاحترام المتبادل للسيادة والشرعية، ورفض المنطق الاستعماري السابق الذي كان يتوزع بين غالب ومغلوب، والذي كبد المنطقة الكثير من التضحيات وجعلها تدور في فلك من العلاقات القائمة على الشك والتحسب والخشية والحذر، حتى إن المبادرات التي كانت تصدر من كلا الطرفين تلقى عدم الراحة. وهنا لابد من التنبه إلى أن الطروحات السائدة في عالم اليوم تقوم على أهمية الاعتراف بحق الدول في السيادة الوطنية وفقاً لقوانين ومواثيق الأمم المتحدة. ولعل التركيز الحالي على رفع الصوت والتنادي بالشرعية والسيادة، إنما يرتبط بتفاقم حالة الإرهاب (الدولاتي والمنظماتي) الذي بات يمس ويهدد أمن واستقرار المنطقة، بل وصار يتوسع ليأخذ شكل العولمة.

على الرغم من كل الرغبات القائمة حول فتح الحوار والبدء بخطوات التفاهم والبحث عن منافذ للقاء، فإن النظرة المسبقة تبقى قائمة. فلا يمكن وتحت أي ظرف إلغاء الإرث الثقافي بتوافر النوايا الطيبة، هذا إذا ما أخذنا في الحسبان أن العلاقات الدولية لا تقوم على حسن النية بقدر ما توضحها وتحركها المصالح القائمة. ولعل أوربا بدأت تعي من جانبها وبشكل جيد أهمية علاقة المشاركة مع دول الضفة الجنوبية من البحر المتوسط، وبرؤية واقعية وبصورة أكثر وضوحاً تاركين وراءهم علاقة التبعية السابقة والنظرة القديمة المتعلقة بأن جنوبي الحوض ما هو إلا منطقة لاجترار ثقافي وسوق ترويج بضائعي ومكان توزيع سوقي وإستراتيجي. والحوار بات أكثر انفتاحاً بعد أن غدت هذه البلدان تتلمس مرحلة النضج التي أدركتها بلدان جنوبي الحوض والخطوات الثابتة نحو تركيز موضوعاتها وأسسها الأصلية بروحية معاصرة.

لابد لنا هنا من الإشارة إلى أبرز المقومات الآتية التي تقوم عليها العلاقات في الفضاء المتوسطي. فعلى الرغم من الدعوات القائمة حول الفضاء المشترك والبحث عن قيم التعاون بين الأطراف الفاعلة، فإن الأبرز في خطاب شمالي حوض المتوسط (أوربا) المتقدمة والفاعلة بالذات، يقوم على البحث عن دالات

للتعاون المثمر مع الآخر من أجل الوقوف في وجه المد الأصولي والتطرف الديني الذي بات يهدد أركان البيت الأوربي بشكل مباشر، في حين أن دول الجنوب المتوسطي تحاول كل جهدها حشد طاقاتها الاقتصادية والاجتماعية لاستثمار سنوح فرصة التلاقي مع الآخر المتقدم الذي يملك المعنى والقوة.

من دون الإيغال في تبسيط الأمور وتسطيحها، ينبغي هنا التمهل إزاء شكل العلاقة، فلا يمكن وتحت أي ظرف القول بأن ثمة تنازلات واهية أو عملية استدرار عطف الأقوى على الأضعف هو الذي يتم الآن. بل إن المشاركة والتعاون والتلاقي يتم عبر قنوات من الاتصال الفاعل، أساسه ثابت على احترام الشرعية والسيادة لكل الأطراف، مع التأكيد على أن الأهم في ذلك يبرز أهمية حرية التعبير عن الرأي وصيانة حقوق المبادرة.

إن التهديد الذي يطول الكيانات السياسية، والمتمثل في تصاعد الإرهاب، لابد أن يقود نحو البحث عن أسس من المشاركة لعل الأهم فيها توسيع نطاق التبادل الحر من أجل التفاعل مع الأنشطة التي ستبرزها منظمة التجارة العالمية. وعلى هذا فإن الحاجة قائمة لدى الدول الأقل نموا في تحفيز مؤسساتها الاقتصادية للتفاعل مع ما تحتاج إليه الفعاليات الجديدة من مسائل تتعلق بالتعرفة الجمركية أو النشاط التجاري والاقتصادي الخاص. وبقدر ما تبرز صدق النوايا المتبادلة وتزداد أواصر العلاقات القائمة على المصالح الاقتصادية، فإن دول جنوبي الحوض تبقى تحاول الحصول على المساعدات الأوربية من أجل النهوض بمشروعها الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي.

الملاحظة الأهم تكمن في أن دول جنوبي الحوض تسعى بكل همتها لتوسيع أنطقة التعاون مع أوربا، حتى إن الخطاب السياسي المغاربي أخذ بالتفاؤل بتحقيق مشروعات طموحة تعزز المشاركة والتعاون والتفاهم، لتشمل منجزات تتعلق بتفصيلات الموضوعات التي تواجه هذه الدول على صعيد التنمية والتمويل والمديونية والبيئة والتعليم والبطالة. إلا أن الانتقائية تبقى أبرز السمات التي تميز توجهات الخطاب الأوربي الذي يبحث دائماً عن المصالح العليا وبشكل لا ينقطع ■

هامش

(١) Mack and Synder, The Analyses of Social Conflict: Toward on Overview and Synthesis, Jornal of Conflict Resolution, 1987, 1, p 218.

(٢) Anatol Rapoport, Fights Games and Debates, University of Michegan, 1960, p. 12.

(٣) D.D.D Raphael, Problems of Political Philosophy, London 1976, p. 31.

(٤) Watt. K. Principles of Environmental Science, New York 1973, p. 20.

(٥) موريس دفرجيه، مدخل إلى علم السياسة، ترجمة سامي الدروبي وجمال الأتاسي، دار الجيل، بيروت ١٩٦٤، ص ١١.

(٦) P. Mansfield, The Middle East, A political and Economic survey, London 1973, p. 1.

(٧) عبد الكريم غلاب، الفكر العربي بين الاستلاب وتأكيد الذات، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٧٧، ص ١٢١.

(٨) د. أنيب نصور، ميزان الدول، جامعة قار يونس، بنغازي ١٩٩١، ص ١٥٣.

(٩) Hegel, Philosophy of History, Translated by Sibree, Part 1, p 116.

(١٠) Ibid, p. 24.

(١١) تاريخ الأفكار السياسية، ترجمة خليل أحمد خليل، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٦١.

(١٢) Aime Cesaire, Discours sur le Colonialisme, Paris 1950, p. 72.

متابعات

ابن العنابي ورؤيته الإصلاحية في الحكم وسياسة الرعية!

د . عمر بن قينة*

ابن العنابي في عصره

عاش المفكر الجزائري، الإمام المفتي (محمد بن محمود بن العنابي : ١١٨٩ - ١٢٦٧هـ/ ١٧٧٥ - ١٨٥١م) الربع الأخير من القرن الثامن عشر، ونصف القرن التاسع عشر. وهذا يعني أنه كان شاهدا على محنة العرب والمسلمين في قرنين اثنين، وفي مقدمتها محنة بلده (الجزائر) حين شرعت شمس قوتها وعزتها في الأفول، حتى غربت بفعل قوى الشر الفاسدة والمفسدة في دواليب الحكم، الذي بات في أيدي طغمة عسكرية (تركية) جاهلة، فاستشرى الفساد في أجهزة الدولة التي أضحت في قبضة الاحتكارات اليهودية، وتآمرها مع أوربا النصرانية الحاقدة، فانقطعت الثقة بين السلطة الحاكمة، الغريبة عن «الشعب» والشعب المغلوب على أمره، الفاقد لإرادة وطنية، أو روح إسلامية. لم يعمل آخر دايات «الجزائر» (الداي حسين باشا : ١٧٦٥ - ١٨٣٨م) للارتقاء بها إلى لحمة تماسك في وجه «الفساد» العسكري حوله، والمفسدين في نظامه، رغم إرادته في التقرب من السكان المواطنين، ومحاولة كسر طوق العصابة العسكرية التي بيدها الحل والعقد، حتى قدمت هذه الطغمة الفاسدة «الجزائر» لقمة سائغة للاحتلال الفرنسي في ٥ من يولية عام ١٨٣٠، مما بكر «ابن العنابي» في التحذير منه، بتطهير الجيش من عوامل الفساد، وإعداد القوة المادية والروحية لحماية أوطان العروبة والإسلام، ورفع الروح المعنوية لدى المواطن التي لا تكون إلا على درب القيم الروحية الإسلامية، بما تتضمنه من مبادئ في الحرب، وفي الأخلاق وفي السياسة المدنية، بما فيها «النزاهة»، و«الإخلاص» وإشاعة العدل، وإنصاف المظلوم، والضرب على يد الظالم، ليشيع الأمن والحب والاستقرار في الأوطان.

وكتب لابن العنابي أن يشهد حدوث المأساة الوطنية في بلده نفسه، وأن يكون من المواطنين الحاصدين على المستوى الشخصي ذاته لنتائج فعل «العسكر» و«طغيانهم» و«جهلهم» كحالهم دائما، في كل زمان ومكان، بعد أن ذهبت أفكاره في إعداد القوة، وإشاعة العدل، ودرء المفاسد أدراج الرياح، فنفي من بلده بمجرد

(*) مدرس بجامعة قطر.

دخول الاحتلال الفرنسي، ومات بعيدا عنه، وفي نفسه غصة لم يخفف من وطأتها قليلا إلى حين إلا حاكم مصر «محمد علي» الذي رحّب به، وأكرمه.

عاصر «ابن العنابي» مرحلة الفساد في بلده، وبداية الضعف فيها، منذ شروع القوى الأوربية في الانتقام منها الذي مهّدت له «فرنسا» باحتلال مصر (١٧٩٨ – ١٨٠٢م) مما أوجب على «الجزائر» إعلان «الحرب» على «فرنسا» ما دامت تحتل قطرا عربيا إسلاميا» فضاعف ذلك من مكائدها للجزائر، التي لم تغفر لها «أوربا» إنجازاتها البحرية، ومجدها في أعالي البحار خلال القرنين «السادس عشر» و«السابع عشر» دفاعا عن «الجزائر» و«الإسلام» حين هيمنت القوة البحرية الجزائرية على المتوسط، وفرضت إرادتها على «أوربا» و«أمريكا» قبل أن تستحوذ على السلطة في «الجزائر» تماما الطغمة العسكرية (الإنكشارية) الحريصة على امتيازاتها الخيالية التي مهد فعلها لفساد بدأ يدب على مهل في أجهزة الحكم حتى بدت عليه مظاهر الوهن واضحة مغرية لأوربا التي كانت قد شرعت تعيش نهضتها، وحداثتها، فاندفعت للتحالف على «الجزائر» وتجسّد فعلها في مؤتمر «إيكس لا شبيل AIX - La Chapelle» الذي جرى يوم «٣٠ من سبتمبر عام ١٨١٨» توج بإنذار وقعته «فرنسا، بريطانيا، النمسا، روسيا، بروسيا» يدعو «الجزائر» لوقف نشاطاتها البحرية، وأن «الدول الأوربية قد أوكلت لفرنسا وبريطانيا العظمى تحذيرات جادة وخطيرة باسمها»[١] . فوصل الوفد حامل «الإنذار» بقيادة «فرنسي وإنكليزي» إلى «الجزائر» في «٥ من سبتمبر عام ١٨١٩م» ليلقى الرفض، فينطلق العمل الأوربي الجاد للانقضاض على «الجزائر» التي وصلت إلى مرحلة من الفساد لم يعد في مقدور حكم اجتثاثه، وهو تهيمن عليه عصابة عسكرية غريبة انتهازية استغلالية مرتشية، أغلقت الباب في وجه كل بوادر الإصلاح لسياسة تعفنت فغدا الاستغلال طابعها، والصراع على السلطة بين الطوائف، والجماعات وغيرها هاجسا قائما بالليل والنهار «بين الديوان والإنكشارية، وبين الأتراك والكراغلة، وبين رياس البحر والإنكشارية، وبين القبائل والسلطة المركزية، وبين القبائل فيما بينها... وأدت تجاوزات الإنكشارية ـ العسكرية ـ وجور السياسة الضريبية دورا كبيرا في.. الاضطرابات، فكانت نتائج هذا الفساد وخيمة على البلاد سياسيا، واقتصاديا، واجتماعيا وعسكريا»[٢] .

هو الواقع الذي لم يقهره آخر دايات الجزائر «الداي حسين باشا» الذي حكم من عام «١٨١٨» إلى عام «١٨٣٠» ولا استفاد للحد منه على الأقل، بأفكار «ابن العنابي» وأمثاله الذين نبهوا لبذور الفساد في الحكم، وفي سياسة الجيش نفسه، والرعية التي ينبغي الحرص على ثقتها التي تعدّ الركيزة الأولى لكل نظام، رغم أن «الداي حسين» حاول أن يقرب «العلماء» فأسند «لابن العنابي» نفسه أكثر من مهمة، رشحته لها «مكانة أسرته ومنزلته العلمية»[٣] قبل أن تسوء العلاقة فيما يبدو بينهما مما اضطر «ابن العنابي» للهجرة بعض الوقت في النصف الثاني من العشرية الثالثة في القرن التاسع عشر، وهي

الفترة التي ألف فيها كتابه «السعي المحمود في نظام الجنود»[٤] الذي يعدّ من «أوائل الكتب العربية التي عالجت موضوع التجديد في النظم الإسلامية عامة، والنظام العسكري خاصة.. موضوع تقليد المسلمين للأوربيين في مبتكراتهم الحديثة».[٥] وقد رأى الدكتور أبو القاسم سعد الله «أنه يحق للجزائر الحديثة أن تفتخر بابن العنابي و«بأمثاله كحمدان خوجة الذين سبقوا علماء العربية والإسلام في طرح قضية التجديد والإصلاح الاجتماعي والسياسي قبل أن يطرحها أمثال الطهطاوي والأفغاني ومحمد عبده»[٦].

لقد عاش «ابن العنابي» مرحلة الضعف في الحكم «العثماني» بالجزائر، وكانت نذر الانهيار تلوح في الأفق انطلاقا من واقع الفساد العسكري، والسياسي، والآفات الاجتماعية التي كانت جميعها محصلة: لسياسة خاطئة تحكم فيه «العسكر» المشغول بنزواته، الساهي عما يتربص به، وبأوطان الإسلام عامة، فحرص «ابن العنابي» على اقتراح حلول لتجنيب المسلمين الوقوع في براثن الغرب الاستعماري الصليبي، حتى لا يكرروا مأساة سقوط «الخلافة العباسية» في «بغداد» تحت ضربات «التتار» وقد تشابهت الأوضاع الحديثة أو كادت مع نظيرتها التي أودت بالخلافة إلى الانهيار، كسيطرة جيش «غريب» عن الأرض، وفساده كسلطة سياسية، وعسكرية في الوقت ذاته، وشيوع الآفات المختلفة: السياسية والاجتماعية، وغيرها، كتقريب الانتهازيين من دون علم ولا كفاءة، واللاهين واللاهيات، وانتشار المظالم، وغياب العدل في حضور الجبروت الإداري والعسكري، وانقطاع الصلة المباشرة بين الحاكم والمحكوم، مما عالج «ابن العنابي» أهم جوانبه الدالة على سمات المرحلة في الثلث الأول وقبله، من القرن التاسع عشر.

و«محمد بن العنابي» من مواليد «عنابة» بالشرق الجزائري (١١٨٩ - ١٢٦٧هـ/ ١٧٧٥ - ١٨٥١م) في أسرة عريقة في الثقافة العربية الإسلامية، تولى بعض منها مناصب مختلفة، بما فيها الإفتاء «الحنفي» الذي تولاه جده الأعلى «حسين بن محمد» مما أهل «ابن العنابي» للوظائف السامية التي افتتحها بتعيينه في منصب «القضاء الحنفي» وهو ابن التاسعة عشرة، وقد كلف بمهام دبلوماسية، في الكتابة إلى «باي تونس» و«السفارة» إلى «المغرب»[٧]. فيتضح من هذا وغيره «أن ابن العنابي لم يكن مجرد عالم بالفقه وما إليه من العلوم، بل كان أيضا دبلوماسيا ناجحا، وخبيرا بشؤون الدول»[٨] وعسكريا أيضا نظريا وعمليا عندما جد الجد، في اللحظات المصيرية وإن بعد فوات الأوان.

وقد ورد اسم «ابن العنابي» في قوائم وزراء الدولة وموظفيها قبل «الداي حسين باشا» وفي عهده حين تولى هذا مهامه في عام ١٢٣٣هـ/ ١٨١٨م وأدى فريضة الحج أكثر من مرتين فمكث في إحدى حجاته في «مصر» حيث ألف كتابه «السعي المحمود في نظام الجنود» سنة (١٢٤٢هـ/ ١٨٢٦م) لكنه عاد إلى «الجزائر» مع نهاية عام (١٢٤٤هـ/ ١٨٢٩م) استجابة لدعوة «الداي حسين باشا» فشارك عندما داهمت جيوش الاحتلال الفرنسي «الجزائر» في

الدفاع عن العاصمة، بقيادة صهر «الداي حسين باشا» المسمى «الأغا إبراهيم» الذي كانت «كفاءته الوحيدة» مصاهرة الداي، ليس له مؤهل فكري، أو قيادي، بل انتهازي، نصاب، جبان، عدّ المؤرخون تعيينه على رأس الجيش من أخطاء «الداي» الجسيمة، في الحكم، فهو جاهل في كل شيء، بل خائن. فحين احتدمت المواجهة مع المحتلين الفرنسيين أمره «الداي» بتسليم كل جندي مقاوم يأتيه برأس جندي فرنسي «خمس مئة فرنك»، فكان يستأثر بالمال المودع لديه لهذا الغرض، مكتفيا بالوعود للمقاومين لما بعد نهاية المعركة. وعند الهزيمة في معركة «سطاولي» يوم (١٩ من يونية عام ١٨٣٠م): فر بمفرده تاركا الميدان بما فيه ومن فيه، عدّة وعتادا ورجالا، ليختبئ في إحدى الدور، للمرة الأولى ثم الثانية بعد ذلك، فاضطر «الداي» لتكليف «ابن العنابي» بقيادة «الجهاد» لكن «ابن العنابي» كان صالحا للإفتاء لا لقيادة جيش خذلته في اللحظات الحاسمة قيادته الانتهازية الجاهلة، الجبانة، الخائنة لأمانة الوطن، والناس، مما كان ثمنه باهظا، دفعه الجميع: النظام وعلى رأسه «الداي» والأمة بعد ذلك والوطن لمدة فاقت قرنا وربع القرن، تحت الاستعمار الفرنسي كأخس استعمار على وجه الأرض قديما وحديثا، فلم يكن هناك حينئذ مفر من سقوط عاصمة الجزائر بين أيدي المحتلين (١٢٤٥هـ/ ١٨٣٠م).

وبهذا السلوك تضيع الأوطان على أيدي الأقزام من «أشباه الرجال»، ومن مثل هذا حذّر «ابن العنابي» قبلا، وضيقا به. ربما. كان يؤثر البعد عن «الجزائر» من حين إلى آخر، حتى «أبعد جبرا» عنها بعد الاحتلال العسكري مباشرة، فسجن بأمر من الجنرال الفرنسي «كلوزيل Clozel» الذي تولى مهامه العسكرية في «الجزائر» الضائعة، في سبتمبر عام ١٨٣٠ ثم نفاه، فاتجه إلى «مصر» حيث رحب به واليها النهضوي (محمد علي: ١٧٦٩-١٨٤٩م) فأسند إليه القضاء الحنفي في «الإسكندرية» والتدريس في «الأزهر» مقترحا تلخيص كتابه «السعي المحمود في نظام الجنود» فنهض بذلك أحد تلاميذه الذي أعطى الملخص عنوان «بلوغ المقصود: مختصر السعي المحمود» كما كان تأليف كتابه «صيانة الرياسة ببيان القضاء والسياسة» عن «المذاهب الأربعة» من اقتراح «محمد علي» ويبقى هذا صوتا متميزا، حتى وفاة «محمد علي» وتولى حفيده «عباس باشا» الحكم الذي «ارتد» عن خطة «الجد» فكانت النكسة التي كان «ابن العنابي» ومعاصره «رفاعة الطهطاوي» من ضحاياها. وقد طعن «الانتهازيون» و«المرتزقة» في كتاب «ابن العنابي»: «صيانة الرياسة» كما دسّوا على الطهطاوي في الطبعة الثانية من «تخليص الإبريز في تلخيص باريز».

هناك إذن توفي «ابن العنابي» تاركا وراءه مجموعة من الكتب، في الفقه، واللغة، والأدب، والتراجم، والسياسة، هي مؤشر قوي على رجل ثقافة وفكر متميز، يتقدمها كتابه «السعي المحمود في نظام الجنود» برؤيته السياسية العسكرية الفكرية المتطورة جدا من منظور إسلامي حضاري، في إصلاح أمر

«الجيش» كقوة دفاعية ينبغي أن تتحصّن أخلاقيا، وتعدّ بدنيا، وتدرب ميدانيا وفي إصلاح شؤون الحكم: بإشاعة العدل بالروح الإسلامية نفسها، وزرع الثقة بين حاكم ومحكوم، كصمام أمان، وسدّ منيع دون انهيار الحكم، وضياعه في خضم الفوضى، أو بين أيدي الأعداء.

«ابن العنابي» وظروف تأليف كتابه: «السعي المحمود»:

لقد ألف «ابن العنابي» كتابه «السعي المحمود في نظام الجنود» لإعلان رأيه، في سبل الإصلاح في الحكم: بالإدارة، والجيش، وتوطيد الصلات السوية الصحية النظيفة الصادقة بين «الحاكم» و«المحكوم» حفّزته على ذلك معطيات الظرف التاريخي في «العالم الإسلامي» ومنه خصوصا وطنه «العربي» وبشكل أخص فيه «الجزائر» التي شرع الفساد يستشري في أجهزتها المختلفة، العسكرية، والإدارية، فضلا عن الآفات المختلفة الاجتماعية والاقتصادية، حيث شاعت الرشوة، فامتطاها النفوذ اليهودي ليعبث فسادا في الاقتصاد، ويتحكم فيه كما تحكم غيره في القرار السياسي نفسه مما جلب النقمة الشعبية تلو الأخرى على الحكم، بلغت درجة العصيان المدني، والثورة الاجتماعية في شارع المدينة، وفي القرى الريفية.

فكان هذا الوضع مغريا للغرب كي يتحفّز، ثم يخطط لضرب «الجزائر» الضربة القاضية التي تمت في عام (١٨٣٠) فكانت النهاية الحاسمة للتحرشات الأوربية بالجزائر، التي لم تتهيأ لمواجهة المؤامرة بـ«القوة» المادية، ولا «المعنوية» في «الشعب» مما دعا إليه «ابن العنابي» قبلا؛ فوجد الاحتلال الفرنسي أمامه «جيشا» غارقا في ضعفه وفساده، و«شعبا» ضاعت ثقته في حكامه الفاسدين المفسدين.

كان الوضع العام مهزوما ماديا ومعنويا بفعل «عصابة» عسكرية سياسية قدمت الوطن لقمة سائغة، للاحتلال الأوربي الذي لاحت نذره باحتلال «مصر» وانطلاق الخطوات الأوربية الجادة بضرب رأس القوة في «المتوسط» فدعا «ابن العنابي» مبكرا للاستعداد للمواجهة: بإعداد جيش قوي ذي كفاءة معنوية وقتالية، ولحم الصلة بين «حكم» ينبغي أن يكون «جادا طاهرا» وبين «محكوم» ينبغي الحرص على ضمان ثقته وحبه الذي لا يكون إلا بتكريس قيم العدل، والانضباط، وإشاعة روح التكافل، وإنصاف المظلوم مهما كان موقعه من الظالم مهما كانت مكانته، ومنصبه.

وبما أن رأس الفساد في الأنظمة العربية: «جيوشها» دعا «ابن العنابي» لتطهير الجيش وإعداده لمهامه الجوهرية لحماية «الأوطان» والحيلولة بينه وبين فعله في «تلويث» الحياة «السياسية» و«الاقتصادية» و«الاجتماعية» فأطلق على كتابه نفسه عنوانا دالا: «السعي المحمود» أي النهج الخير الأفضل، لإعداد جيش نظامي مهني على كفاءة قتالية جيدة بروح معنوية عالية، تحفظ حقوقه، وتتحدد فيها واجبات كل فرد مهنيا، بعيدا عن الجشع والطمع، وبؤر التآمر في «دهاليز» السلطة.

رؤية «ابن العنابي» في إعداد «جيش» قوي!

وقد ضبط «ابن العنابي» خطته، لاقتراحه إعداد جيش ذي كفاءة قتالية، بتنظيم محكم تتحدد فيه المهام، وتحصر الحقوق والواجبات، لضمان أمن الأمم والأوطان، والدفاع عن سيادتها. كما حاول أن يرسم صورة لما تنبغي عليه العلاقة بين «حاكم» عادل، ذي كفاءة فكرية وسياسية ودينية، وبين محكوم له الأولوية في صيانة حقوقه، كما عليه واجب الطاعة، واحترام الحاكم، والعمل معه لحماية الوطن ومؤسساته المختلفة.

وللحديث عن ذلك كله، في كتابه «السعي المحمود» عقد «ابن العنابي» مدخلا، ركّز فيه على شرح الآية القرآنية الكريمة: ﴿ وأعدوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم وآخرين من دونهم لا تعلمونهم الله يعلمهم﴾ (سورة: الأنفال، الآية: ٦٠) معتبرا منذ البدء الحاجة الإسلامية إلى كل ما ينتج «قوة محسوسة أو معقولة على دفاع الأعداء، وإرهابهم، وإغاظة نفوسهم، وإتعابهم»؛ فهي «أمور شرعية، لأن فيها إذلال الكفر، وعزة الإسلام، وعلو كلمته، وأنه المقصود الأعظم من شرعية الجهاد»[٩]. لأن الأمر يتعلق بكل ما يفيد منفعة تتعلق «بإعزاز الدين ورفعة شأنه، مما اشتمل عليه النظام المستجد للكفرة: من ترتيب العساكر، وتصنيفهم، وحصر أعدادهم، وتحديد قوادهم وعرفائهم، وتسويم أصنافهم وكبائرهم. بخصوص لباس أو علامة، وتضييق ملابسهم وتقصيرها، وتعيين مواقفهم وعملهم، وتخصيص كل فريق براية، أو لواء، ثم تدريبهم على عمل الحرب، بتعليمهم كيفية الرمي، والطعن، والضرب، وغير ذلك»[١٠].

فالآية الكريمة التي تحث على اتخاذ العدة، يعدّها «ابن العنابي»: «من أبدع جوامع كلم القرآن، وأظهرها إعجازا: لفظا ومعنى، لانتظامها جميع الأدوات والأسباب الحسية والمعنوية، الموروثة قوة ظاهرة أو باطنة تنتج إرهاب الأعداء، وانطباقها على جميع ما حدث قبل نزولها أو استحدث بعده، كالأدوات والأعمال البارودية المتأخرة عنه بنحو ثمانمائة سنة، الباهرة القوة، حتى كأنها المقصود بالذات، وغير ذلك من المعاني الفاضلة بأوجز عبارة، وأوضح بيان»[١١].

فالعدة أمر عام شامل للأمور «النظامية وغيرها، والمراكب البرية والبحرية، والحصون، والخنادق، والأسلحة، وأدوات الرمي، والخيل، وذخائر المال، والأكل والشرب، وغير ذلك»[١٢] «مما تدعو إليه حاجة النصر، وقهر الأعداء، مما تختلف النظر إليه «بحسب استعداد الأعداء قوة وضعفا، وبحسب ما يرهبهم بآلات الحرب وأدواته، وأنهم إذا ابتدعوا من أدوات الحرب وصنائعه أمرا له موقع لا يؤمن استطالتهم به علينا لزمنا بذل الوسع في تعلمه وإعداده لهم، والاجتهاد في مجاوزتهم فيه».

فحين يتعذر تعلم علوم حربية من غير الأعداء، «وجب» تعلمها منهم، حتى لا نبقى متخلفين في مواجهتهم، يعدون لنا «صواعق البارود» فنعدّ «لهم القسي، والمنجنيق، اللذين صارا اليوم كالشريعة المنسوخة، أو اقتصرنا

على السيوف والبندقيات، أو شمروا لنا الثياب فأعددنا لقائهم الثياب المجرورة والأكمام المطولة، والعمائم المكبرة لم تخرج عن عهدة الأمر، ولزمنا الإثم والعار، فلا غرض الشارع حصلنا ولا سبيل الرجولة سلكنا»[٤٣] . وهو ما يتنافى وتعاليم الإسلام كما وردت في «الكتاب» و«السنة» حثا على «الجهاد» ومناوأة الأعداء، لإحراز الغلبة عليهم عسكريا وسياسيا، وهو ما أسماه «ابن العنابي» في مقدمته بأمور سياسية و«أمور حربية».

وفي «الأمور الحربية» هذه تحدث أساسا عن إعداد «الجيش» : تدريبا، وتربية، وتسليحا، ملحا على ضرورة التعليم كعنصر من عناصر الكفاءة المطلوبة في جندي حديث.

الكفاءة العسكرية في الجيش :

الكفاءة العسكرية من مقاييس الترقية في صفوف الجيش، وفي مقدمة عناصرها المستوى التعليمي، فيذكر «ابن العنابي» إلحاح الأحاديث النبوية على العلم، والتعلم، و«جواز تعلم الكتابة من الكفار بلا شرط ضروري»[٤٤] .

فتعلم القراءة والكتابة، مثل الأساليب الحربية وأدواتها فرض غير مشروط، كما «عد جمع من مشايخنا الحساب والطب في جملة العلوم المفروضة على سبيل الكفاية، مع أنهما من علوم الكفار الفلاسفة»[٤٥] . وهو ما يدخل في عناصر الكفاءة للمقاتل، نظريا، وميدانيا معا. «فالمراد تعليم صناعة الحرب التي هي علم بكيفية أعماله مع مباشرتها لتحصل ملكته، التي هي كيفية نفسانية، تصدر عنها أفعاله الاختيارية»[٤٦] .

ويترتب على ذلك موقع العسكري في الرتب العسكرية التي ينبغي أن تخضع درجات سلمها للكفاءة وحدها، حيث يجب أن يوضع العسكري في «مرتبة تليق به، بحسب ماله من خصال الحرب ومعارفه»[٤٧] فيها «فلا يولى إمارة الجند إلا أعلمهم بالحرب وتدبيره، وأجمعهم لخصال الكمال، إن وجد، وإلا فلا يعدل عن أعلمهم بالحرب، وأشدهم رأيا، وأثبتهم قلبا، بشهادة تجربته وامتحانه، لا بمجرد حسن الظن»[٤٨] . فقضل «العلم بالحرب هو المعتبر في بابه لكن هذا عند تحقق الأهلية لسياسة الجند، والمشاركة في الفضائل»[٤٩] .

وهذا يقتضي بالضرورة ربط الكفاءة العلمية، بالموهبة والخبرة، والأخلاق، والخصال الفذة في رجل القيادة العسكرية نفسها؛ فيجب والمقاييس هذه بضوابطها الدقيقة : ألا يتولى القيادة في الجيش «إلا الرجل ذو البسالة والنجدة والشجاعة والجرأة، ثبت الجنان، صارم القلب، جريئه، رابط الجأش، صادق البأس، ممن قد توسط الحروب، مارس الرجال ومارسوه، ونازل الأقران، وقارع الأبطال، عارفا بمواضع الفرص، خبيرا بمواقع القلب والميمنة والميسرة من الحروب وما الذي يجب سدّه بالحماة والأبطال من ذلك، بصيرا بصنوف العدو ومواقع العزة منه، ومواضع الشدة منه، فإنه إذا كان كذلك وصدر الكل عن رأيه كان جميعهم كأنهم مثله»[٥٠] .

هي القدوة الحسنة في القائد الفذ العليم، الخبير، الذي ينصف رجاله، ويحسن ترتيبهم،

وضبطهم في المهمات، يجيد «الحيل» التي هي مباحة في «الحرب» التي من تقنياتها «الخدعة»، مسندا حمل الراية عندما يجد الجد لذي خبرة وجلد وإخلاص، لاعتناء الرسول صلى الله عليه وسلم نفسه «بأمر الراية، واختياره لها من تقدمت تجربته، وعلم منه الوفاء بحقها، وعرف بالشجاعة والإقدام»[٣١].

ولم يهمل «ابن العنابي» الهيئة العامة للعسكري، حتى في «ملابسه» التي ينبغي أن تكون مضبوطة عليه، غير فضفاضة، قصيرة الأطراف والحواشي، مستدلا على استحباب ذلك من سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، في بعض غزواته، كغزوة تبوك، ومن أحاديثه المختلفة[٣٢]، من باب الاستعداد التام، والحزم الكامل، لضمان الخفة في الحركة، والمرونة للتمكّن من صرع العدو. وهذا التضييق الذي يقترحه «ابن العنابي» في بذلة الجندي يختلف عن أشكال التضييق لدى العسكري «الأوربي»؛ لأن «التضييق الذي اختص به الكفرة هو تقميط الثياب والسراويلات، بحيث تصف العورة على شكل خاص، وثياب النظام الإسلامي ليست بهذه المثابة، بل تخالفها في أكثر الصفات وبمشابهتها إياها من بعض الوجوه لا يثبت التشبه، لأن الخبر مطلق فيه، والمطلق ينصرف إلى الكامل، ولا يتناول الناقص، كما عرف في «الأصول»، فكانت خارجة عنه، مترقية عن مرتبة الاستحباب إلى الإباحة. لما بيّنا»[٣٣].

تطرق «ابن العنابي» إلى عدة قضايا في إعداد «جندي» قوي واثق، شاعر بمسؤولياته، قائم بواجباته، حقوقه مصونة، موضع تقدير لجهده وكفاءته وحدها، وموضع عناية بحياته العسكرية التي تغدو حبه وهوايته، فيغدو التدريب على السلاح نفسه: متعته وهوايته، لذا يؤكد «ابن العنابي» باعتماد السنّة النبوية: «أن جميع أنواع اللهو محظورة»[٣٤] باستثناء «المثاقفة بالسلاح» ونحوها، مما يمنح البدن قوة «على مجالدة العدو» أما «سائر ما يتلهى به البطالون من أنواع اللهو.. وسائر ضروب اللعب»[٣٥] فهو محظور شرعا وحكمة.

كل ذلك وغيره من أجل إعداد رجل عسكري جاد، مخلص، منضبط، معني بحماية وطنه وأمته والدفاع عن أمنهما وسلامتهما، وهو العسكري المثالي الممكن جدا مع سلطة ناضجة، ذات رؤى حضارية سليمة، في بناء الأوطان، وارتقاء الأمم.

الحاكم وسياسة الحكم

لكل حاكم سياسة في حكمه لكنها ينبغي أن تنهض على قانون وأخلاق، يحدد ذلك الضوابط، وتضبط هذا التصرف والتدبير؛ فيتوافر العدل وجوبا، وتنتفي المظالم المحرمة شرعا، في مجتمع إسلامي يختلف بطبعه عما يشيع في مجتمع أوربي له سياسته التي يقول عنها «ابن العنابي»: نحن في غنى عنها «بما أنزل الله تعالى لنا في كتابه المبين، وسنّه لنا نبينا الصادق الأمين»[٣٦]. وهو المصدر التشريعي والسياسي في رؤية «ابن العنابي» الذي يرى «أن مبنى السياسة الشرعية ثلاثة أمور: اللين وترك الفظاظة، والمشاورة، وأن لا يستعمل على الأعمال والولايات راغب فيها ولا

طالب لها»[٣٩].

يرتكز الكاتب في ذلك إذن على الحديث النبوي، والقرآن الكريم، لتقييم سياسة «الحاكم» في «الرعية» لبناء ورعاية، وحسن إصغاء لانشغالاتهم واقتراحاتهم «ومن أقبح ما يوصف به الرجال ـ ملوكا كانوا أو سوقة ـ الاستبداد بالرأي»[٤٠]. فإهمال شأن «الرعية» والاستبداد بالرأي من دونها يفسد القلوب على «الحاكم» ويعرض سياسته للطعن والتجريح، وهو باب تسدّه سياسة «الشورى» وقيم العدل، ومعاملة الناس بالحسنى.

وقد أشار «ابن العنابي» إلى ما نبه إليه الرسول «صلى الله عليه وسلم» من أن أمر «الحكم» في «قريش» يبقى مرهونا بسياسة «الرحمة» و«العدل» و«الإنصاف»، وانتفاء هذه الصفات في سياسة «الحاكم» يوجب لعنة الله عليه والملائكة والناس؛ فيقرر «ابن العنابي»: «أن قسوة القلب على الضعفاء والجور في الأحكام الشرعية، ومنع الحقوق عن مستحقيها والإيثار بها لمن لا يستحق من أسباب خراب الملك وزوال الدولة»[٤١]. فجنح الكاتب هنا إلى ضرب «المثل» على كلامه من واقع «الحكم» العباسي الذي تفشت في نهايته مختلف الآفات التي سهلت سقوط الدولة التي انهارت، وقد نخرتها في العمق شتى الآفات السياسية والاجتماعية والاقتصادية؛ بعدما ركن الخلفاء إلى سياسة البذخ والاستهتار والعبث «فكانوا يبذلون الأموال العظيمة للمغنين والشعراء وأهل اللعب والبطالة، وأهملوا الرعية، وركنوا إلى اللذات، واتباع الشهوات... فسلط الله عليهم طاغية «التتار» فأباد ملكهم ومزق شملهم، ومحا اسمهم من الوجود، وعم الضعف والوهن سائر بلاد الإسلام، وأجرى في غالبها ـ لا سيما البلاد المشرقية ـ أحكام الكفر، ففشت المنكرات واستباح غالب من ينتسب إلى الإسلام المنكرات»[٤٢].

وهي النتيجة الحتمية حين تختل الموازين، ويستشري الفساد في دواليب السلطة الجاهلة الظالمة الرازحة تحت ضغط الأهواء، والتميع، في منأى عن الصرامة والعدل والأخلاق السياسية، والضوابط الشرعية؛ فألح «ابن العنابي» لهذا السبب على ضرورة حفظ الدرس للخروج من التخلف، والعمل للنهوض لمواجهة غرب استعماري ظالم ذي حسابات صليبية مع العالم الإسلامي، يتحرش به للانقضاض عليه في كل موقع، فدشن ذلك بالزحف على «مصر» (سنة ١٧٩٨) وشرع يتحرش بغيرها، مركزا على «الجزائر» رمز القوة البحرية العربية الإسلامية، التي لم يطل أمرها حتى سقطت (سنة ١٨٣٠) بالعوامل نفسها تقريبا التي سقطت بها الدولة «العباسية»، وهي العوامل التي لم يسع آخر دايات «الجزائر» «الداي حسين» لتداركها أو تجنب آثارها عجزا تاما عن إصلاح ما أفسدته سنو العبث والاستهتار على أيدي «الطغم» العسكرية الفاسدة المرتشية الغارقة في اللذات واتباع الشهوات.

السلطة وواجباتها

واجبات السلطة لدى «ابن العنابي» تتعدد بالضرورة، لأن «السلطة» تكليف متعدد الجوانب

في حياة الأمة والوطن، ينهض به «الحاكم» العام في كل المجالات ابتداء من الجيش نفسه «من تنظيم الأجناد، وانتخاب الرجال، واستجلاب قلوبهم، ببذل المستحق، وبإظهار العدل والعبرة والإحسان، وتهيئة الأدوات والذخائر، وتسديد الرأي في ذلك، وإعمال المشورة، والاستعانة بذوي الصلاح، والأخذ بالحزم، بترك الركون إلى السكون والدعة، والتهاون بالأعداء وإن ضعفت شوكتهم»[٣٠].

فأمير «البلد» أو حاكمه مسؤول عن كل من يقع تحت سلطته، عسكريا أو مدنيا، يسأل عنه يوم القيامة إن قصر في حقه، أو توانى في إنصافه، بحكم وظيفته التي تفرض عليه إقامة العدل، ورحمة الضعفاء، والوفاء للرجال وكسب ودهم وتعاونهم بإعطاء كل ذي حق حقه، فيستمد «ابن العنابي» هنا أحداث التاريخ، وآراء الرجال، ذاكرا هذه المرة مآل «الأندلس» التي ضيعها «أشباه رجال» وسلموها للأعداء الذين كانوا يصطنعون الرجال بالمال والعدل في توزيعه بينهم تحبيبا للعمل والكفاءة فيه، بينما يستأثر «أمراء» المسلمين بالمال، و«يعربدون» به؛ فيضيعون حقوق الرجال، ويهملون مسؤولياتهم على الأوطان. «وإذا كان الدفاع بالرجال لا بالأموال -وإنما يدفع بالأموال بواسطة الرجال- فلا شك أن بيت رجال خير من بيت مال»[٣١].

فلا تنهض سلطة لحاكم أخل بواجباته تجاه الوطن، وأبنائه، مهما حرص على البقاء فيها ظلما وعدوانا، والحاكم الشريف الطاهر من راعى واجباته، والتزم حدود الشرع، وحرص على حقوق الرعية، فردع المظالم وعمل لإقامة المجتمع الفاضل الذي ينصف فيه المظلوم، ويضرب على يد الظالم، ويشيع التكافل الاجتماعي بين أبنائه برعاية سلطة طاهرة واعية «بإقامة الميزان القسط الذي قامت به السماوات والأرض، وإظهار شعائر الدين، ونصر المظلوم، والأخذ على يد الظالم، وكف يد القوي عن الضعيف، ومراعاة الفقراء والمساكين، وملاحظة ذوي الخصاصة والمستضعفين» مما يعدّ من شروط ازدهار «السلطة» ونصرها على الأعداء، ورقي الأمم والأوطان، مما بات منفيا في عالم إسلامي أخذ بمقاليد معظم أقطاره حكام قاصرون أوردوها المهالك، في ماضيها وحاضرها، وعند الله العلم بمستقبلها الذي يبقى مرهونا بإرادة التغيير الصادقة استجابة للأمر الرباني الصريح الواضح: ﴿إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم﴾ (الرعد: ١١).

الولاة والمحكومون !

العلاقة بين «الولاة» و«المحكومين» تنظر إليها «ابن العنابي» نظرة مثالية جادة، أساسها الإخلاص والصدق، والوفاء، خالية من الرياء والنفاق الذي طالما طبع العلاقة بين «الحاكم» و«المحكوم» وفي ذلك نقع للبلد، وللحاكم العام، رئيسا، أو أميرا، أو ملكا، الذي من حقه على «ولاته» و«رعيته» الطاعة، ومن حق الرعية عليه أن يحسن اختيار أعوانه من «الولاة» وسواهم، ومن واجبها مع هؤلاء الأعوان حسن الطاعة؛ فيقول «ابن العنابي»: «على المنتخبين لإقامة هذا المهم الشريف من رئيس ومرؤوس

بذل ما يلزمهم امتثال أمر السلطان والمسارعة إلى إجابته لذلك، لأنه من أهم فروض الكفايات، وأنها تتعين إذا عينها الإمام لوجوب طاعته في المباح.. ما لم يأمر بمعصية»[٣٢].

و«الولاة» لا يضمنون طاعة «رعية» للحكم إلا حين يكونون أهلا للولاية، وحكم الناس بالعدل والإحسان، في وضوح تام، في محيط تتوافر فيه حرية الرأي، والصراحة فيما تقتضي مصلحة، مما فيه درء لأسباب النفاق والقدح في الحكم، فتكون الطاعة صادقة نافعة ذات جدوى للحكام، وفي الأوطان وحياة المجتمعات.

«والمراد من الطاعة المطلوبة ـ شرعا ـ الانقياد ظاهرا وباطنا بالامتثال ومدافعة الكراهة الطبيعية، حتى لا تجره إلى غيبة أو بغض من عظم الله حرمته، وجعل طاعته فيقع في كبيرة الغيبة ونفاق القلب، ويخرج عن الطاعة المطلوبة منه بالكلية»[٣٣].

والوالي نفسه الذي يمد الجسور قوية صلبة بينه وبين «المحكومين» على أساس من الثقة والحب يضمن لنفسه حبا مكينا في القلوب، وتعاونا صادقا في الحياة العامة، وتسيير شؤون المجتمع، وفي ذلك وأد للتقول عليه، والطعن في حكمه، فيكون في ذلك بعض من أسباب القوة، واجتماع الكلمة على الخير العام، وهو ما صاغه «ابن العنابي» بأشكال مختلفة، كقوله: عن «كف الألسن عن ذكر ولاة الأمر والكبراء إلا بالثناء، فإن هذه الأمور بواعث اجتماع الأمة»[٣٤].

فالطاعة القائمة إذن على الاقتناع وبحب صادق: من أسباب اجتماع الكلمة، واجتماع الكلمة من عناصر النصر الأساسية على الأعداء، وهو ما أمر الله به المسلمين، لطاعته وطاعة رسوله، وأولياء الأمر، في الخير، وفي غير معصية حرصا على تجنب «التنازع» في «أمر» أو على «الحكم»، وهي أمور لا تتم إلا في حضور حكم عادل نزيه نظيف، و«حكام» أطهار فقهوا العلاقة التي بينهم وبين الله في حكمهم، وبينهم وبين «الرعية» التي يحكمونها، فتزداد ثقة فيهم، وتتضاعف الثقة كلما توفروا على عناصر الصدق والإخلاص في خدمة المجتمعات والأوطان؛ من واجب المواطن إذن والحالة هذه الطاعة، ومن حقه كذلك أن يعيش حياة كريمة، عادلة نظيفة طاهرة آمنة؛ الواجبات فيها مضبوطة، على جميع الناس، والحقوق مضمونة لكل مواطن مهما كان موقعه في السلم الاجتماعي.

رؤية «ابن العنابي» إذن في بناء «الجيش» وسياسة المجتمع رؤية متقدمة تطمح إلى بناء مجتمع سوي قوي فاضل، في دولة جادة، يحكمها الشرع، وتسعى لتسابق الإعداد في التطور والازدهار؛ فتنتفي فيها الآفات الاجتماعية، أو أسباب الذلة والهوان التي تجلبها الحياة الطفيلية الرخيصة المتبذلة، فلا عزة إذن لحاكم يريد أن يكون نظيفا أو وطن يريد أن يكون قويا إلا بالتزام الجدية والشرع والقانون، وتكريس قيم العدل والفضيلة وروح التعاون، والحب والإخلاص، وهي عناصر تجد حياتها في سياسة «حكام» و«ولاة» شرعيين تشبعوا بحب الأوطان، وتوفروا على الحس الحضاري، مع مناعة تامة من شتى الآفات التي تجر إلى الخيانة والانحراف، وهو ما لا يحوزه إلا ذوو

فضل ممن حسنت تربيتهم، وجاد تعليمهم، فرزقهم الله السداد في الرؤية والرأي، والتوفيق في الأعمال الصالحات ■

هامش

(١) نصوص، ووثائق في تاريخ الجزائر الحديث : ١٥٠٠ – ١٩٣٠، جمع وتصنيف: د. جمال قنان، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر ١٩٨٧.
(٢) يهود الجزائر، هؤلاء المجهولون، فوزي سعد الله، ص: ١٠٧، دار الأمة، الجزائر، ١٩٩٦.
(٣) المفتي الجزائري ابن العنابي رائد التجديد الإسلامي، د. أبو القاسم سعد الله، ص ٢١، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٧.
(٤) حققه ونشره الدكتور محمد بن عبد الكريم الجزائري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٣.
(٥) المفتي الجزائري ابن العنابي، الجزائر ١٩٨٣.
(٦) المرجع نفسه، ص ٧.
(٧) صوت الجزائر في الفكر العربي، د. عمر بن قينة، ص ١٩، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٣.
(٨) المفتي الجزائري ابن العنابي، سعد الله، ص ٢٧.
(٩) السعي المحمود في نظام الجنود، محمد بن العنابي، تقديم وتحقيق: د. محمد بن عبد الكريم الجزائري، ص ٥، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٣.
(١٠) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(١١) المصدر نفسه، ص ٥٢.
(١٢) المصدر نفسه، ص ٥٧.
(١٣) المصدر نفسه، ص ٦٣.
(١٤) المصدر نفسه، ص ١٩٦.
(١٥) المصدر نفسه، ص ١٩٧.
(١٦) المصدر نفسه، ص ١٢٣.
(١٧) المصدر نفسه، ص ٧٥.
(١٨) المصدر نفسه، ص ٧٦.
(١٩) المصدر نفسه، ص ٧٧.
(٢٠) المصدر نفسه، ص ١١٨.
(٢١) المصدر نفسه، ص ١١٧.
(٢٢) انظر مثلاً، ص ٩٧، ٩٨، ٩٩، ١٠٠ – ١٠٣.
(٢٣) المصدر نفسه، ص ١٠٤.
(٢٤) المصدر نفسه، ص ١٣٨.
(٢٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.
(٢٦) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.
(٢٧) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.
(٢٨) المصدر نفسه، ص ١٨٧.
(٢٩) المصدر نفسه، ص ١٨٨.
(٣٠) المصدر نفسه، ص ٥٣.
(٣١) المصدر نفسه، ص ٢١٥.
(٣٢) المصدر نفسه، ص ٥٤.
(٣٣) المصدر نفسه، ص ٥٥.
(٣٤) المصدر نفسه، ص ٥٦.

مقاربات

العقل المستنير دائمًا في خدمة الدين

فراج الشيخ الفزاري*

يثار بين الحين والآخر اتهام خطير ضد الفلسفة والمشتغلين بها، ويصل أحياناً هذا الاتهام حد الهرطقة والزندقة والخروج عن جادة الطريق. وقد راح ضحية هذه الاتهامات فلاسفة ومفكرون كما تقول مصادر التاريخ عبر العصور.. غير أن الغريب في الأمر أن هؤلاء الذين يتبرعون بالدفاع عن الدين أو الأخلاق نيابة عن المجتمع لايفرقون كثيراً بين الفلسفة والهرطقة، فكل حديث تاهت معالمه عندهم «فلسفة» وكل كلام تداخلت معانيه عدّوه «فلسفة»! لهذا كان الفيلسوف الفرنسي المعروف «جبرابيل مارسيل» يقول:«إنه لاتفهم الفلسفة إلا بلغة الفلسفة».. وكان «كانت» الفيلسوف الألماني الأشهر يقول الحديث مجملاً في محاضراته الجامعية دون تفاصيل كثيرة ثم يراجع تلاميذه في اليوم التالي ليعرف مدى استيعابهم لما قاله بالأمس، فمن وجده بعيداً في تفسيره عن الفلسفة ينصحه بالابتعاد عن هذا الطريق مبكراً قبل أن تتوه به الدروب.

ويدرك خصوم الفلسفة أن أكثر موضوعاتها حساسية وإثارة للعواطف والشبهات هي الميتافيزيقا لارتباطها بالغيبيات والإلهيات، ويشنون هجومهم عليها من هذا الباب خاصة عندما تحاول الفلسفة أن تتعقل الدين!

ولا نريد في هذا المقال العام أن نتعقب مسيرة الجدل والاتهامات في هذا المجال عبر العصور، فهي رحلة قد تطول، والبعض الكبير من القراء على دراية بما حل ويحل بأصحاب الفكر من نكبات بعضها قاتلة ومدمرة للفكر والمفكرين، ولكننا سوف نمر على بعضها للتذكير من أجل موضوع هذا المقال..

أشهر هذه النكبات كانت في أثينا القديمة عندما رفع «أنيتوس» و«ليقون» و«قليتون» أمام القضاء الأثيني عام ٣٩٩ ق.م. عريضتهم التي يدّعون فيها بأن «سقراط» ينكر آلهة المدينة ويسخر منها وينفر الشباب منها ومن الديانة الموروثة، ويحضهم على التفكير الشخصي دون مبالاة بالنقل والتقليد..

ومنذ ذلك الزمان القديم وحتى الآن والناس تتبع نفس السلوك في رفع الدعاوى والاتهامات في وجه الفلسفة والفلاسفة بأنهم ضد الدين وقيم المجتمع..

وبطبيعة الحال.. كان الأمر كذلك في عالمنا

(*) كاتب سوداني من رواد صالون الجسرة.

العربي والإسلامي، فقد كان العديد من العلماء يكره الفلسفة والمشتغلين بها .غير أن أكثر هؤلاء العلماء ذكراً وشهرة هو الإمام الغزالي الذي هاجم الفلسفة في كتابه المشهور «تهافت الفلاسفة» وكان فيه من الحجة ما أقنع الناس بكره الفلسفة والفلاسفة ردحاً من الزمان حتى ظهر ابن رشد ورد للفلسفة والفلاسفة اعتبارهم في كتابه «تهافت التهافت» . بل استفادت الفلسفة من آراء ابن رشد عندما برهن في كتبه اللاحقة بأنه لا يوجد خلاف يذكر بين «النقل» و«العقل» أي بين «الدين» و«الفلسفة» . بل ذهب إلى القول بأن«العقل» المستنير كان دائماً في خدمة «النقل» بل أكثر من ذلك أن النقل كثيراً ما يكون في حاجة إلى العقل حتى يزكيه ويثبته.

وكان بجانب ابن رشد في هذا المسعى فلاسفة آخرون.. قبله وبعده.. نذكر منهم من الفلاسفة اليهود والمسيحيين «فيلون الإسكندراني» الذي حاول تأويل الشريعة الموسوية تأويلاً عقلياً، و«كليمونتس» و«أريجونس» والقديس «أوغسطين» وغيرهم من آباء الكنيسة المسيحية المتقدمين الذين عملوا على التوفيق بين الفلسفة اليونانية والديانة المسيحية . ولعل أبرز من قام بهذه المهمة، ويستحق الذكر هم : القديس «أوغسطين» والقديس «أنسلم» من المسيحيين، و«ابن رشد» و«ابن سينا» من المسلمين.

رأي «أوغسطين» في الصلة بين العقل والنقل يتلخص في الصيغ الثلاث الرئيسية التي يقول بها وهي :

أولا : أن العقل يسبق الإيمان، وأن الإيمان يسبق العقل! ولايوجد تناقض في ذلك، كما يبين في النقطة الثانية.

ثانيا : أن الإيمان للتعقل. فالعقل يسبق الإيمان من حيث إن العقل هو الذي يبين قيمة الحقائق الإيمانية من ناحية وجوب الاعتقاد بها، أو عدم وجوبه. ولكن الإيمان يسبق العقل، لأن الإيمان يجب أن يتقدم العقل لكي يتعقله.

ثالثا : يجب أن يكون الإيمان متجهاً نحو التعقل، فلا يكون إيماناً ساذجاً بل إيمانا عقلياً. ولابد للإنسان أن يرتفع من درجة الإيمان الساذج إلى مرتبة التعقل.

أما القديس أنسلم فأول انشغالاته الفلسفية كان هو «العقل» وصلته بالعقيدة الدينية.. فقد ساد في عصره «القرن الحادي عشر الميلادي» اتجاهان رئيسيان في هذه المسألة.. رأي للديالكتيين الذين أرادوا تحكيم العقل في العقيدة، فأنكروا بذلك عن هذا الطريق كثيراً من المعتقدات التي تعتمد على الوحي دون العقل، مثل فكرة «الأفخارستيا».. وهو طقس من طقوس الكنيسة الكاثوليكية مدلوله أن يتحول الخبز والنبيذ إلى جسم المسيح ودمه تحويلاً بالفعل والجوهر بعد تلاوة صلوات وأدعية خاصة. كما أنكروا اليوم الآخر، بل أنكروا أي فكرة تتصل بالعقيدة المسيحية غير قابلة للبرهنة العقلية.

أما الاتجاه الثاني، فهو مايقوم به رجال اللاهوت الذين أبطلوا مبدأ العلية، لأن العلة الأولى والأخيرة هي الله. والله حرٌ حرية مطلقة... وبالتالي فالايمان يجب أن يتقدم أي تفكير إنساني.

أما القديس أنسلم، فقد اختار لنفسه طريقاً وسطاً، وقال إن الديالكتيين مخطئون، لأنه لابد من البدء أولاً بالإيمان، وليس العقل بأسبق من الإيمان، ولا يمكن للعقل وحده أن يؤدي إلى الإيمان. ومن ناحية أخرى، فإن رجال اللاهوت يرتكبون إهمالاً شديداً حين ينصرفون عن تعقل مضمون الإيمان. فلابد من العقل لكي يتعقل مضمون هذا الإيمان. وكان يردد: إنني لا أبحث من أجل الإيمان، بل أؤمن لأتعقل.

أما من الفلاسفة المسلمين، فنذكر ابن رشد. كما أسلفنا الذي أفرد العديد من الكتب والمخطوطات التي حاول من خلالها إثبات عدم التعارض بين النقل والعقل، كما جاء في أهم كتبه «فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال». وهو يقول في هذا الكتاب : إن الحق لايضاد الحق، بل يوافقه ويشهد له. وإذا أدى النظر العقلي إلى ما يخالف ظاهر الشرع، أمكن رفع التعارض بينهما بطريق التأويل.

ويذهب «الكندي» في اعتقاده إلى أن المعرفتين العقلية والنقلية لا تختلفان إلا في الظاهر.. وهو نفس القول الذي قال به «الفارابي» الذي يقرر بأن الحقيقة واحدة في النقل والعقل، ولكن تختلف الطرق المؤدية إليها.

أما ابن سينا فقد كان يأخذ بطريقة التأويل للتوفيق بين آرائه الفلسفية ومعتقداته الدينية. وكان ابن طفيل يقول: إن للدين والفلسفة غاية واحدة، وهي معرفة الخير المطلق، إلا أن لهذه المعرفة طريقين: أحدهما طريق العقل وهو طبيعي وصريح وواضح، والآخر طريق الوحي الذي أكرم الله به أصفياءه من البشر.

ما يهمنا في موضوع «العقل» و«النقل» هو اتفاق الفلاسفة ورجال الدين، بأن لا اختلاف بين الإيمان وتعقل هذا الإيمان، ذلك أن العقل محصل هذه المعرفة هو هبة من الله، وبالتالي لايمكن أن يكون ضد مشيئة الله.. ومشيئة الله أن تتعدد معارفه بين خلقه ■

أهم الفعاليات الثقافية لنادي الجسرة الثقافي خلال الموسم الثقافي (٩٨/١٩٩٩)

محمد عصفور

قام النادي بمجموعة من الأنشطة الثقافية تمثلت في المحاور الآتية:

أولا - المحاضرات الفكرية

(١) استضاف النادي الدكتور محمد عبد الرحيم كافود وزير التربية والتعليم والتعليم العالي بدولة قطر، لإلقاء محاضرة حول «شؤون التعليم وشجون الثقافة» مساء يوم ١٧/٤/١٩٩٨.

(٢) استضاف النادي الدكتور أسامة الباز المستشار السياسي لرئيس جمهورية مصر العربية لإلقاء محاضرة حول «العولمة وتحديات القرن ٢١» مساء يوم ٦/٥/١٩٩٨.

(٣) استضاف النادي كلا من الكاتب الكويتي عبد الله الشيتي والكاتب المصري أحمد بهجت والكاتب السوداني جعفر عباس، وذلك في ندوة عن ظرفاء العصر بتاريخ ١٣/١٠/١٩٩٨.

(٤) استضاف النادي الشاعر المعروف عبد الرحمن الأبنودي في أمسية شعرية يوم ٢٥/١٠/١٩٩٨ وألقى فيها العديد من قصائده الشعرية.

ثانيا - الصالون الثقافي

عقد الصالون الثقافي بالنادي مجموعة من الندوات الفكرية والإبداعية ومنها:

أ - القضايا الفكرية

(١) حوا مع الكاتب أحمد بهجت حول «الإسلام وتحديات العصر» مساء يوم ١٤/١٠/١٩٩٨.

(٢) حوار مع الشاعر عبد الرحمن الأبنودي حول «دور القصيدة العامية في التعبير عن قضايا العصر» مساء يوم ٢٦/١٠/١٩٩٨.

(٣) حوار مع د. محمد عمارة حول «المنهجية الفكرية للعالم الإسلامي» مساء يوم ٨/١١/١٩٩٨.

(٤) حوار مفتوح مع الروائي جمال الغيطاني حول دور الصحافة العربية في المتغيرات العصرية مساء يوم ١٥/١٢/١٩٩٨.

(٥) تم عقد ندوة فكرية حول «الثقافة العربية والصراع الحضاري على مشارف القرن القادم» استضاف فيها الصالون كلا من الأستاذ الدكتور أحمد زكريا الشلق رئيس قسم التاريخ بجامعة قطر، والأستاذ الدكتور أحمد القديدي الأستاذ بقسم الإعلام بجامعة قطر، وذلك مساء

يوم ٧/٤/١٩٩٩ .

ب - الأمسيات الشعرية

أقام الصالون مجموعة من الأمسيات الشعرية المحلية والعربية، ومنها:

(١) أمسية شعرية في افتتاح الدورة الثقافية، شارك فيها الشعراء العرب بدولة قطر إلى جانب الشعراء القطريين شارك فيها الشعراء «معروف رفيق، حسين نجم، عبد السلام جاد الله، جميل أبو صبيح، غازي الذيبة، عبد الحميد اليوسف، علي الأنصاري».

(٢) أمسية شعرية في الشعر النبطي شارك فيها الشعراء القطريون أحمد المسند وصقر الكعبي ومحمد المرزوقي وعبد الله المري وذلك مساء ٢٤/٣/١٩٩٩ . وأدار الأمسية الكاتب والناقد حسن رشيد.

(٣) أمسية شعرية للشاعر التونسي نور الدين صمود يوم ٤/٤/١٩٩٩ .

(٤) أمسية شعرية للشعر الفصيح بمشاركة الشعراء المقيمين والقطريين شارك فيها كل من الشعراء «حسين نجم، ومعروف رفيق، وإسماعيل تامر، وغازي الذيبة، وحسين حامد، وسيدي محمد ولد بمبو، ومحمد الدومي، وجميل أبو صبيح، وذلك تشجيعاً لروح التضامن والإخاء والألفة بين المبدعين على أرض قطر الطيبة، وتم ذلك مساء يوم ١٨/٤/١٩٩٩ .

(٥) أمسية شعرية للشعراء الموريتانيين مساء يوم ١٩/٥/١٩٩٩ شارك فيها الشعراء: «أحمد ولد عبد القادر - أحمد بابه - محمد المختار - سيدي محمد».

جـ - تم مناقشة بعض الإبداعات المحلية والعربية لأعضاء الصالون في الشعر والقصة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر أعمال كل من:

«حسن رشيد، سنان المسلماني، حسين نجم، زكية مال الله، جمال فايز، ناصر الهلابي، فاطمة الكواري، أشرف العوضي، جميل أبو صبيح، ثريا نافع، محمد همام فكري، أحمد عبد السلام، محمد سالم القردي، وغيرهم».

ثالثا - الأسبوع الثقافي في طوكيو

استمراراً في التوجه الذي دأب عليه النادي منذ عدة مواسم في نقل نشاطه خارج الحدود للتعريف بقطر حاضرها ومستقبلها وماضيها، واستكمالاً لما تم من أسابيع ثقافية سابقة وبنجاح مشهود، فقد تم قيام الأسبوع الثقافي القطري في طوكيو وكان من آثار النجاح الذي تحقق من إقامة هذا الأسبوع تفضل حضرة صاحب السمو أمير البلاد المفدى باستقبال أعضاء مجلس إدارة النادي حيث أثنى سموه على الجهود المبذولة التي أدت إلى نجاح هذه التظاهرة.

رابعا - الإصدارات الثقافية

إضافة إلى مجلة الجسرة الثقافية التي يصدرها النادي، فإن النادي قد أصدر عدداً من المجلدات الثقافية باسم قضايا ثقافية، وقد صدر منها سبعة مجلدات، تضمن المجلد الأول بعض الندوات والمحاضرات لرجالات الفكر الذين استضافهم النادي ومنها محاضرات محمود رياض، فتحي غانم، أحمد بهاء الدين.

أما المجلد الثاني فقد حوى مجموعة مهمة

من المحاضرات والأمسيات دعا لها النادي نخبة من المفكرين والفنانين أمثال د. زكي نجيب محمود والشاعر عبد الرحمن الأبنودي والأستاذ الأخضر الإبراهيمي والدكتور أسامة الباز والفنان نور الشريف والفنان محمود عبد العزيز والشاعر عبد الوهاب البياتي.

وحوى المجلد الثالث محاضرات كل من د. عبد القادر القط والأستاذ الطيب صالح والأستاذ فهمي هويدي والمشير محمد عبد الغني الجمسي والشاعر أحمد عبد المعطي حجازي.

وتضمن المجلد الرابع مجموعة من الندوات شارك فيها د. مصطفى الفقي والأستاذ فاروق حسني وغيرهما، في حين اشتمل المجلد الخامس على محاضرات للأستاذ لطفي الخولي والأستاذ محمد مزالي والدكتور علي الدين هلال والدكتور محمد سيد طنطاوي والأديب يوسف القعيد.

وحوى المجلد السادس محاضرات وأمسيات لكل من الدكتور محمد عمارة والدكتور فؤاد زكريا والدكتورة حنان عشراوي والشاعر عبد الله البردوني والشاعر أحمد فؤاد نجم. وحوى المجلد السابع محاضرات وأمسيات لكل من الشاعر نزار قباني والشاعر سميح القاسم والفريق أول محمد فوزي والرئيس اللبناني الأسبق أمين الجميل وغيرهم.

خامسا - جائزة الإبداع الثقافي

أقام النادي احتفالاً متميزاً لتوزيع الجوائز على الفائزين في مسابقة الإبداع الثقافي التي نظمها النادي بالتعاون مع بنك قطر الوطني والتي خصصت للقصة القصيرة حيث قام سعادة د/ محمد عبد الرحيم كافود وزير التربية والتعليم والتعليم العالي رئيس المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث بتوزيع الجوائز على الفائزين بحضور ممثلي بنك قطر الوطني الأستاذ صالح المهندي نائب رئيس مجلس إدارة البنك والسيد محمد الشملان رئيس لجنة الالتزام الاجتماعي.

وتجدر الملاحظة إلى أن الجائزة هذا العام كانت نتائجها على الوجه التالي :

أولا - في مجال الإبداع القصصي العربي: قسمت الجائزة مناصفة بين كل من:

* الكاتبة سعاد العريمي من دولة الإمارات العربية المتحدة عن مجموعتها القصصية (حقل غمران) لما تتميز به من خصوصية في التعبير الفني عن البيئة العربية الأصيلة عامة والإماراتية خاصة.

* الكاتب سمير عبد الفتاح من جمهورية مصر العربية عن مجموعته القصصية (تطهر الفارس القديم) لما تتميز به من خصوصية فنية في معالجة أدب الحرب بطريقة تجمع بين الوطنية والإنسانية.

ثانيا - في مجال الإبداع القصصي القطري منحت الجائزة بالتساوي بين كل من :

* الكاتب/ حسن رشيد عن مجموعته القصصية (الموتى لايرتادون القبور) لما لها من خصوصية في التعبير الفني عن البيئة الخليجية والقطرية الأصيلة وعن موروثها الشعبي وقضايا الواقع الحياتي المعيش في المجتمع العربي.

* الكاتبة/ كلثم جبر عن مجموعتها القصصية (وجع امرأة عربية) لما تتميز به من

خصوصية في التكنيك حيث تأتي امتداداً لتيار الوعي في القصة القصيرة العربية.

* الكاتبة هدى النعيمي عن مجموعتها القصصية (المكحلة) لما تتميز به من خصوصية في التعبير الفني عن قضايا المرأة العربية عامة والخليجية خاصة.

سادساً - الفعاليات الموسيقية

* شهد الموسم عدة دورات في تعليم آلات العود والأورج والجيتار.

* المشاركة في المهرجان الختامي للموسيقى حيث شارك فريق النادي وأحرز المركز الأول.

سابعاً - الفعاليات الفنية

* استمرار عمل الدورات للتدرب على مختلف المهارات التشكيلية باستخدام مختلف الخامات.

* تمت إقامة المعرض السنوي للفنون التشكيلية الذي ضم حوالي ١٥٠ لوحة وافتتحه الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث سعادة الشيخ سعود بن محمد آل ثاني.

* شارك قسم الفنون التشكيلية في معرض الفنانين القطريين والمقيمين بحديقة البدع.

ثامناً - الفعاليات الثقافية الاجتماعية

* تمت عدة فعاليات في الفصل الأول من الموسم (السوق الشعبي - الكرنكعوه - إلخ...).

* السوق الشعبي الذي أقيم في أثناء بطولة قطر الدولية للتنس.

* شهد الفصل الثاني عدة أعمال خيرية.

حملات التبرع بالدم - زيارات للمرضى.

* المشاركة في بطولة جمال الخيل.

* إقامة رحلات برية وبحرية.

* مهرجان الأطفال في العيد.

* المشاركة في مخيم الربيع الثالث.

* المشاركة في ملتقى البراعم الثالث.

تاسعاً - الفعاليات الثقافية النسائية (مراسينا)

أقام الملتقى الثقافي النسائي (مراسينا) عدة فعاليات منها:

* ندوة حول المرأة القطرية والانتخابات البلديات.

* معرض للصور الفوتوغرافية للفنانات القطريات.

* أمسية شعرية تكريماً للشاعرة صدى الحرمان.

* أمسية شعرية للشاعرة الإماراتية ميسون القاسمي.

مشاركات أخرى

* إضافة إلى ما تقدم تجدر الإشارة إلى أن النادي شارك في عدة مهرجانات ومسابقات منها:

* المشاركة في المهرجان الختامي للأنشطة الفنية بمسرحية «أنين الصواري».

* إقامة مسابقة في البحث العلمي حول النخيل.

* شهد الفصل الثاني إعلان فوز النادي بالمركز الأول على مستوى الأندية القطرية في تقييم الهيئة العامة للشباب والرياضة وذلك للعام الرابع على التوالي ■

فنون عصر النهضة

الدكتور ثروت عكاشة*

على مدى السنوات الثلاث الماضية ، نشر الدكتور ثروت عكاشة مجلداته المصورة الثلاثة عن فنون عصر النهضة : « الرنيسانس » (١٩٩٦) ، و « الباروك » (١٩٩٧) و « الروكوكو » (١٩٩٨) **
وفي هذا النص ، يروي الباحث رحلته الشاقة والطويلة لإنجاز ذلك البحث . ومن خلال الرواية ، يعرّف الدكتور عكاشة قارئنا بالخصائص الفنية لطرز ذلك العصر ، والسياق التاريخي الذي ظهرت فيه ، والأساس الفكري الذي قامت عليه .

«الجسرة الثقافية »

طراز الرنيسانس

قد يتساءل البعض: لماذا عنيتُ هذه العناية الاستثنائية في مجمل تجربتي الثقافية بالتعريف بفنون عصر النهضة التي كانت بمثابة القلب الذي ضخّ من بعده كلّ ما ينعم به العالم اليوم من ارتقاء فني باهر ؟ لقد عنيت هذه العناية الاستثنائية لعلّي بها أتمكن من حقن الوجدان العربي المعاصر بما ييسر له الفوز بمزيدٍ من المعرفة والتذوّق الرفيع .

فلقد أصبحت متاحف الفن اليوم ذات شأنٍ كبير في تيسير تذوّق الأعمال الفنية واستيعابها،حتى لقد أصبح من العسير أن تصدّق أنه لم يكن ثمة متحف في أوروبا الحديثة إلا منذ مئتي عامٍ فقط، ثم ما لبثت المتاحف الفنية أن انتشرت خلال القرن التاسع عشر حتى غدت من الضرورات التي لاغنى عنها في المجتمعات العصرية ، وغدا زائرها يشاهد الأعمال الفنية برؤية جديدة ، بسبب أنها جمعت من أماكن متفرّقة بعيدةٍ عن أماكنها الأصلية ، فقد كنا قبل نرى -على سبيل المثال- المنابر والشماعد والطرز عناصر أساسية ضمن مكونات المسجد، كما كنا نرى التمثال القوطي عنصرا أساسيا ضمن مكوّنات الكاتدرائية ، ثم إذا بالمتاحف في العصر الحاضر لاتكتفي بانتزاع العمل الفني من منشئه بل تجمع بينه وبين ما يتباين معه، أي تجمع بين أعمالٍ متفرّقة أو متناقضة، وإذا هذا التباين يفرض تغيّرا في النظرة إلى العمل الفني

(*) وزير الثقافة ونائب رئيس الوزراء الأسبق في مصر .

(**) انظر الكتب الثلاثة الصادرة تحت العنوان العام : « فنون عصر النهضة » وعناوينها كالتالي : « الرنيسانس » ، « الباروك » ، « الروكوكو » ، والصادرة في الأعوام (بتسلسل الترتيب) ١٩٩٦ ، ١٩٩٧ ، ١٩٩٨ عن دار السويدي للنشر والطباعة ، أبو ظبي .

نتيجة ذلك الجمع بين النقيضين .

وعادة ما يعرض المتحف من مخزون كنوزه أروع مافيه ، ومع ذلك فالمرء مهما طوّف في متاحف العالم لايستطيع أن يلمّ بكل ما فيها ؛ فالمختلف إلى متحف اللوفر مثلاً يعلم سلفاً أنه لن يقع على كل ما لفناني الإنجليز من لوحات شهيرة ، كما لن يقع على جميع لوحات جويا الإسباني أو بييرو دللا فرنشسكا الإيطالي .

وعلى الرغم مما نبذله من جهود في حاضرنا الراهن لجمع الأعمال الفنية من هنا ومن هناك في متحف أو أكثر ، فإننا لن نستطيع مهما بلغت هذه الجهود أن نجمع في متحف واحد روائع العالم كلها ، إذ سوف يندّ عن هذا التجميع إبداعات عسير الفوز بها . فثمة أعمال فنية ليس بمستطاع انتزاعها من أماكنها لأنها جزء متمم لغيرها ، وهو ما نلمسه على سبيل المثال في لوحات الزجاج المعشق الملوّن بالكاتدرائيات ، وفي رسوم الفريسك الجصّية التي تزخر بها جدران القصور والكنائس .

فنابليون مع ما حصده في حروبه التي شنّها على الدول المجاورة لفرنسا لم يستطع مثلاً أن ينقل معه إلى متحف اللوفر سقف مصلّى سيستينا أو صور قصور أرتزو الجدارية . وليس ثمة دولة أو هيئة أو ما في حكمها تستطيع أن تفرّط فيما تملك من تراث فني قومي مهما كان الثمن المعروض عليها بالمقابل باهظاً ، لأنه جزء عضويّ من تاريخها وماضيها . وكلّ مانراه في المتاحف الآن إنما هو مما كان ميسوراً نقله منذ مطلع القرن التاسع عشر . ولا ننسى أنه لم يتسن لإنسان آنذاك مهما بلغ من العلم والدراية وسعة الاطّلاع أن يحظى بمشاهدة جميع الإبداعات الفنية العالمية المبعثرة هنا وهناك كاملةً .

وفيما بين القرنين السابع عشر والتاسع عشر كانت الصور المطبوعة بواسطة ، فن التصميمات المطبوعة ، أعني الليتوجراف أو Engravings هي البديل الوحيد عن أصولها المحفوظة في أماكن متفرّقة ومجموعات خاصة متناثرة ، أو في دكاكين متخصّصة في تسويق النتاج الفني . وعلى الرغم من أن تلك الصور المطبوعة بطريقة الحفر قد فقدت دقّة الألوان الأصليّة ، فإنها كانت تغني بما تذيّل به من شروح وتفاسير . وما إن هلّ القرن التاسع عشر حتى أصبحت الصور الفوتوغرافية أكثر أمانة في محاكاة الأصول ، وإن لم تتطابق معها مطابقةً دقيقةً مطلقة . وبعد أن كان المفتون بالفن آنذاك يختلف إلى المتحف المتاح ، يعي ما وقع عليه بصره في ذاكرته ، أصبح هذا المفتون بالفن اليوم يجد بغيته متى شاء في كتب الفن المصوّرة ، وهي ماأسماه الأديب الفنان أندريه مالرو ، المتحف الخيالي ، أو ، المتحف بلاجدران ، أو ، المتحف في المطلق ، أو المتحف في الخيال الذي يجمع بين دفتيه أكثر مما تجده في أعظم المتاحف شأناً ، وذلك بعد أن ظهرت إلى الوجود مطابع الفنون التشكيلية المتخصّصة التي تسعفنا بما لا تسعفنا به المتاحف .

هذا إلى أن المتحف الخيالي بتصاويره الفوتوغرافية يهيئ لنا رؤى جديدة للعمل الفني ، تختلف باختلاف زوايا التصوير وإسقاطات

الضوء مما يسبغ عليه في نظر المشاهد مفاتن ربما لم تكن في حسبان الفنان مبدع اللوحة المصورة نفسه، فضلاً عن أن الصور الفوتوغرافية قد تظهر لنا الصغير كبيرا والكبير صغيرا، فإذا هذا وذاك يتساويان أمام المشاهد، على حين أن الحقيقة خلاف ذلك .

هذا إلى التحول الذي طرأ على الفن، من فن وظيفي إلى فن ليس له هدف سوى وجوده الذاتي. فلم تكن منحوتة أثينه بالاس ربة الحكمة للفنان اليوناني الأشهر فيدياس تعدُّ وقت نحتها تمثالا، ولا كانت الأيقونة البيزنطية تعدُّ لوحة مصورة، بل كانت لها وظيفتها الدينية التعبدية التي لم تعد تحظى بها اليوم.

حقا لقد ارتقى فن استنساخ الصور الملونة في عصرنا ارتقاءً ملحوظا، غير أنه لم يتبلور بعد في صور الكمال، فهو وإن وصلنا به صلة وثيقة إلا أنه لا يروي عطشنا كله. ومن هنا أخذ التصوير الفوتوغرافي في عصرنا يؤدي الدور نفسه الذي كانت تؤديه الصورة المطبوعة بطريقة الحفر في عصور سبقت. كما أدخل الاستنساخ الفوتوغرافي لغة اللون إلى تاريخ الفن، وهو ماتراه في « المتحف الخيالي »، فإذا المنمنمة الإسلامية ورسوم الأواني الإغريقية ولوح الزجاج المعشق الملون ولوحة الفريسك والنسجية المرسمة تبدو كلها وكأنها تنتمي إلى أسرة واحدة بعد أن غدت جميعا لوحات ملونة فقدت خواصها النسبية الذاتية .

ومع ذلك فالحاضر يحمل آمالاً شاسعة لرواج المتحف الخيالي وانتشاره من خلال التقدم المضطرد في تكنولوجيا الكومبيوتر الذي تحول معه كلُّ جهاز إلى متحف خيالي مستقل طالما زوده صاحبه بالأسطوانات الضوئية التي قد تتفسح لتشمل مقتنيات متاحف العالم بأسرها، فيتحقق حلم أندريه مالرو بما لم يكن قد تصوّره هو، لأن تكنولوجيا عصره لم تكن لتسعفه بمثل هذا التصور. نحن الآن قد دلفنا من أبواب عصر شاع فيه استخدام الكومبيوتر كمتحف خيالي بالغ الشمول في البيوت والمدارس والجامعات والنوادي والمؤسسات وقصور الثقافة والمكتبات وغيرها، لتقدم للبشرية الثقافة والفنون بأساليب عصرية ميسرة على أعلى مستوى.

وهكذا أكون بعنايتي الاستثنائية هذه بفنون عصر النهضة، إنما نهجت في أمتنا العربية نهجا شقه قبلي في أوربا بأستاذية بارعة الأديب الراحل أندريه مالرو برائعته الخالدة « المتحف الخيالي ».

ولإيطاليا بالنسبة لي مكانة راسخة زاخرة بالحب والإعجاب والحنين الدائم .. طفت بأنحائها مرات ومرات سعيا وراء ما تكتنزه من جمال، مؤتسيا بقول ألفريد دي موسيه: « إيطاليا هي أكثر بلاد العالم احتشادا بالمنجزات الفنية، لكنها، بين بلاد العالم كله أقلها احتياجا لمثل هذه الكنوز، فلقد وهبها الله طبيعة سخية لاتضاهي تنبض بشتى صنوف الجمال، وسماءً ساحرةً يتيح صفاؤها لابتهالات المبتهلين العروج إلى رب السماء دون حجاب » .

لم كانت لي فرصة باهرة أن أقضي في روما مع أسرتي مايقرب من عامين متصلين سفيرا لبلادي، نعتبرهما من أجمل سني حياتنا . وما أحببت أن أستكشف قصورها وكنائسها

ومتاحفها ومواقع كلّ آيات فنونها الرفيعة قبل أن ألمّ بشيء مما كان يدور بين جدرانها .
فعكفت على مطالعة أعمال بعض أفذاذهم في عالم الأدب حتى وقعت على الشاعر أوفيد الذي سحرني بمقدار ما أسرني، فنقلت كتابيه : مسخ الكائنات، وفنّ الهوى إلى لغتنا ، وأصبح القارئ العربيّ على صلة بهذا التراث بعد ألفي عام من نظمه .

ثم إن إيطاليا بالنسبة لي مائدة تضمّ أشهى ألوان الفنون، و تطوي جوانحها على كنوز حضارات ثلاث لاتقلّ إحداها عن الأخرى ثراء: الحضارة الإتروسكية والرومانية وحضارة عصر النهضة . ولو أننا أطلقنا خيالنا لتصوّر عالم لم تظهر فيه هذه الحضارات الثلاث، لاستطعنا أن نتخيّل مدى الخواء الذي كان يمكن أن يحلّ بتاريخ الفكر والوجدان الإنساني .

وكما نعرف جميعا، فإن معنى كلمة «الرنيسانس» المتداولة هو البعث أو الإحياء، ومن ثم كانت فكرة البعث مرتبطة أشد الارتباط في أذهان الإيطاليين بفكرة إحياء مجد روما القديم المندثر، بعد أن كانت الفترة بين العصر الكلاسيكي الذي يتطلّعون إليه بإعجاب وزهو، وبين عهد الإحياء الجديد الذي يصبون إليه، بمثابة فاصل مظلم مدرهد منطفئ . ومن هذا كان البعث أو الرنيسانس هو المصدر الذي انبثق عنه اعتبار أن الفترة التي بينهما هي عصر وسيط .

ولقد تركّزت النهضة الأوربية الحقيقية ـ التي كانت لقاءً غير مألوف بين العبقرية والطاقة والظروف ـ حول مدينة فلورنسا التوسكانية . فلأول مرة منذ عصر أثينا الذهبي، أثبت الفنانون والعلماء والساسة الفلورنسيون مجتمعين أنه ماخلا زمن من عجيبة من العجائب، لكن أعجب العجائب كلّها هو «الإنسان» ، فإذا كلّ فنان يتابع اهتماماته الخاصة، فيدرس التشريح وقواعد المنظور وعلوم اللون والبصريات والهندسة ومعايير الأوزان والمقاييس .

ومع ازدهار المعرفة شاعت الصور المثالية المبتكرة للإنسان، الذي كان رمزا للجسارة والإقدام والهيمنة على ماعداه .

وخلال قرن كامل ظهرت موجة من الفنانين اللامعين استحدثوا ، إيقونوغرافية ، جديدةً يزهو بها عصر النهضة ... ويختال .

هذا هو الموضوع الذي يدور حوله كتابي عن الرنيسانس الذي آثرت أن أقدّم له بفصل عن القرن الرابع عشر بوصفه كان قرنا انتقاليا ضمّ عباقرةً في مجال الفنون أمثال جوتو ودوتشيو وسيموني مارتيني ولورنزتي في مجال التصوير، وآل بيزانو في مجال النحت .

ولما كان عصر النهضة بعثا لكلاسيكية الإغريق، كان لامعدى عن أن أعرض ما مرّ به الجسد الإنساني تصويرا ونحتا ممثّلاً في نموذجي أبولو وفينوس، فيما بين العصر اليوناني وعصر النهضة الذي احتذى في كلّ ماصدر عنه فنّيا، حذو العصر الكلاسيكي .

وإذ كان الطراز القوطي الدولي ذو الخطوط الأنيقة الرشيقة المتأودة التي تزخر بها منمنماته الشهيرة، صحبه إفراط في الاتجاه إلى تصوير الموضوعات الدنيوية، فقدّم مصوروه روائع فيها

إسراف في التكلف يجاري مباهج الحياة اليومية، وإذ كان هذا الطراز يشكل الجسر الواصل مابين العصور الوسطى وعصر النهضة، فقد خصصت له هو الآخر فصلاً ،قبل أن أتناول أسلوب النهضة بفلورنسا عمارةً ونحتا وتصويراً، مروراً بالأعلام الأفذاذ والرواد الأوائل : بروتليسكي وجيبرتي ودوناتللو وڤيروكيو وديللا روبيا ومازاتشيو وفرا أنجيليكو وأوتشيللو وبولايولو وجيرلانداليو وانتهاء بليوناردو العظيم وبوتتشيللي .

ومالبث ، المذهب الإنساني ، الذي نشأ وتوطد في فلورنسا أن زحف إلى روما، فتربعت «جماعة الإنسانيين» في الربع الأول من القرن السادس عشر على عرش روما الدولي ، كما ارتقى التعبير الفني للأفلاطونية الجديدة أوج قمته في أعمال الفنان الخالد ميكلانجلو ،فإذا هو يبدع لنا روائع خالدةً في عوالم النحت والتصوير والعمارة والشعر، حتى عد ظهور ميكلانجلو حدثا من الأحداث العظمى في تاريخ الإنسانية .. ولقد أفردت لهذا الفنان العبقري شطرا رئيسا في هذا الكتاب ، امتد على مئة وأربع وعشرين صفحةً ، وضم سبعا وستين لوحةً ، افتتانا مني بعبقريته الفذة .

ولقد كان التنظيف الدوري المعتاد للوحات سقف مصلى سيستينا التي صورها ميكلانجلو قد كشف عن بقايا سخام ومواد صمغية ،كونت قشرةً رقيقة داكنة تحت طبقة الأتربة تغشي الألوان الأصلية التي ماتزال تحتها على حالها السليم كما أبدعها ميكلانجلو . كذلك اتضح أن المواد الصمغية المستخدمة فوق السطح الجصي للحيلولة دون ظهور القشرة الرقيقة الداكنة قد أدت هي الأخرى إلى بعض التقشر والتسلخ، وهو ما جعل أجيال العصر الحديث لاترى لوحات ميكلانجلو إلا على شكلها وألوانها المعروفة لنا من قبل الترميم سواء في مصلى سيستينا أو في كتب الفن المتداولة ، إلى أن نشأت فكرة التنظيف والترميم التي تمخضت عن مشروع ضخم تم على مراحل ثلاث : الأولى بين عامي ١٩٨٠ ، ١٩٨٤ لتنظيف البنيقات المثلثة على السقف. والثانية بين عامي ١٩٨٥ ، ١٩٨٩ لتنظيف لوحات الخلق التسع الشهيرة، والثالثة بين عامي ١٩٨٩ ، ١٩٩٤ لتنظيف لوحة يوم الحساب لميكلانجلو .

وقد رأيت وأنا في مرحلة الإعداد والتجهيز لظهور هذا الكتاب، ضرورة العودة إلى زيارة مصلي سيستينا بقصر الفاتيكان بعد فتح أبواب المصلي للجمهور منذ عام ١٩٩٤ ، فقصدت روما في نوفمبر عام ١٩٩٥ حيث بهرتني نضارة الألوان وأخذ بلبي المظهر الجديد الأخاذ في هذا المصلى. فعقدت العزم على إظهار لوحات هذا المصلى بعد الترميم في كتابي، حتى أوصل هذا الإشراق اللوني إلى الأجيال العربية المعاصرة. فتسعد بالاستمتاع بها كما استمتعت. انبريت أسعي للحصول على صور فوتوغرافية أمينة لاستخدامها، وكان دون ذلك شوك القتاد. وكم ابتهجت نفسي حين تمكنت بعد جهد غير يسير بفضل معونة بعض الأصدقاء الإيطاليين من الحصول على ما صبوت إليه ، وهو ما استخدمته في هذا الكتاب في أربع وخمسين لوحة ملونة 1 من لوحة رقم

٣١٤ البوستر المطوية التي تصوّر الجدارين) .
وقد أرفقت بجوار بعض لوحات الخلق ويوم الحساب صور خمس لوحات على نحو ما كانت قبل الترميم، حتى يمكن للقارئ أن يقارن بين صور هذه الملحمة الفنية الخالدة قبل الترميم وبعده، هذا الترميم الذي نهض به معمل الترميم بمتاحف الفاتيكان . وكان أهمّ نتائج هذا المشروع كشف الستار عن الألوان الأصلية التي استخدمها ميكلانجلو في حالة سليمة تماماً دون أن تضاف ولو نقطة لونية واحدة غريبة إلى اللّوحات في عملية الترميم .

وانتقلت بعد ذلك إلى بقية عظماء تلك الحقبة الخصيبة، بادئا بالمصور بييرو دللا فرنشسكا الذي تذكّرنا أشكاله دائما بالنحت المصري القديم ، فأغلبها وجوه مثالية على غرار وجوه الآلهة والفراعنة المصريين .
ومنتهيا من ثم بالفنان الرقيق رافائيل الذي ما أظنّ أحداً قد باراه في مخيلته العظيمة في تصوّر الأشياء إدراكا ومستوى ومدى .

طراز الباروك

الباروك هو موضوع المجلد الثاني من فنون عصر النهضة ، وهو تطور فني نشأ قرب نهاية القرن السادس عشر خلال الفترة الممتدة بين ازدهار الطراز التكلفي في أوج عصر الرنيسانس، وبداية اضمحلاله بظهور طراز الروكوكو في مطالع القرن الثامن عشر . وأصل كلمة باروك مشتق من كلمة باروكو Barroco البرتغالية ، ومعناها اللؤلؤة الخام أو الخشنة . وهو ما يشير إلى حد ما إلى ما ينطوي عليه طراز الباروك من عدم الانتظام في أشكاله «الكلاسيكية» المحتد، وإن كان مقصودا لذاته، بهدف إضفاء طابع مسرحي مذبهر مهيب على الأثر الفني .

وينطبق مصطلح الباروك على كلٍ من فنون العمارة والنحت والتصوير ...... والموسيقى . كما يتجلى في أروع صوره عند اندماج هذه الفنون الأربعة معا . وهو ما قد نستشعره إذا ما دلفنا – على سبيل المثال – إلى كنيسة من طراز الباروك تحتشد بمنجزات فنية باروكية، من منحوتات ولوحات مصوّرة أو رسوم جدارية جصية، بينما ترتّل جوقات المنشدين ألحان باخ أو بوكستهوده أو مونتفردي وفيفالدي وألبينوني على أنغام الأورغن . ولقد شهدت روما في عهد برنيني العظيم امتداد موجة النحت والتصوير والعمارة الباروكية إلى أقصى مداها لا من خلال العبقرية التي اتّصف بها الفنانون وقتذاك فحسب ، وإنما من خلال حسهم الرهيف بالمعمار والنحت وحيل الإيهام الجريئة التي استخدموها في منجزاتهم، أمثال داكورتونا وبوروميني وسيكّي في روما . وبللّيني وكارپاتشيو وجورجوني وتتسيانو وتنتوريتو وكوريجيو وكاراڤاجيو وڤيرونيزي وغيرهم في البندقية .

وكان مفكّرو القرن الثامن عشر – لا القرن الحالي – هم الذين استخدموا لفظ الطراز «القوطي» والطراز «الباروكي» تعبيرا منهم عن الذوق الشاذ الغريب . وبمضي الوقت تحددت وظيفة المصطلحين اللذين يشيران أصلا إلى ما هو غير كلاسيكي – أعني ماهو غير يوناني –

روماني الأصول ، فإذا لفظ القوطي يدلّ عندهم على ما كان همجياً لايعير مواطن الجمال التفاتا، واقتصر لفظ ، الباروكي ، على وصف مالم يعد ، كلاسيكيا ، أو ما طرأ عليه من تحوير، أو ما عرض له من وهن . ومن هنا تتبين المفارقة أو التطور الذي لحق بمعاني الكثير من المصطلحات الفنية التي استخدمها مؤرخو الفن أول ما ظهرت ضمن ألفاظ القدح والاستهجان ، ثم ما لبثت أن استعادت حقها من التقدير بعد الدراسة والمقارنة والتمحيص.

على أنه لايجوز النظر إلى الطراز الباروكي من وجهة النظر الجمالية فحسب، لأن هذا الطراز وثيق الارتباط والانتماء إلى الظروف الدينية والاجتماعية والسياسية في أوربا وقتذاك، وبصفة خاصة لحركة مناهضة كنيسة روما للإصلاح الديني البروتستانتي التي حمل لواءها مارتن لثر في ألمانيا . فلقد كانت الغالبية من شعوب أوربا المسيحية ترزح تحت كاهل الأمية، ولم تكن ثمة وسيلة أمام الكنيسة الكاثوليكية لدفع خطر بدعة الإصلاح الديني التي تهددها إلا من خلال الوعظ والخطابة ، ومن هنا اتجهت كنيسة روما لاستمالة العامة وحشدهم حولها إلى وسائل الإبهار الفنية ، من نماذج الكنائس الرائعة التصميم واللوحات المصورة الأخاذة والمنحوتات الخلابة والموسيقى الآسرة ... وهكذا يحق لنا وصف الطراز الباروكي بأنه التعبير الوجداني عن الكاثوليكية ، الأمر الذي رأينا معه جماعة اليسوعيين الجزويت ينشطون في الأرجاء كافة لتشييد الكنائس وتزويدها بالمنحوتات والتصاوير المثيرة للوجدان ، والألحان الموسيقية التي تتسلل إلى القلوب فتسحرها.

وعلى حين أن طراز ، الرنيسانس ، نبت ونما وترعرع وازدهر في إيطاليا وحدها ، فإن طراز الباروك امتد إلى دول أخرى تفشت فيها الكاثوليكية ، مثل النمسا وبلجيكا وإسبانيا والبرتغال، كما انتشر بالمثل في العالم الجديد ، مثل المكسيك والبرازيل.

ومع ذلك، فقد انسحب الطراز الباروكي بالمثل إلى خدمة الأهداف الدنيوية، تعزيزا لسلطة الملوك والأمراء ، فإذا طراز الباروك في فرنسا – عهد الملك الشمس لويس الرابع عشر – يتمحور حول معان ثلاثة متواشجة : هي الأرستقراطية والاستبدادية والإيغال في النزعة الأكاديمية، سواء في الطقوس التي تصحب يقظة الملك Lever du roi التي لاتقل شأنا وإبهارا عن شروق الشمس ، أو في طقوس توديع الملك وهو يأوي ليلا إلى فراشه Coucher du roi . وسواء في تشييد قصر فرساي الفاره ، أو النهوض بفنون الموسيقى على أيدي رامو وكوبران، أو تشجيع فنون الدراما والأوبرا والباليه على أيدي موليير ولولّي أو الارتقاء بفنون النحت والتصوير التي نبغ فيها أمثال كويسيفو وبوسان ولوران ودبلاتور .

أما الباروك الإسباني فقد جمع بين الدنيا والدين، فإذا الملك فيليب الثاني يشيّد مبنى قصر الإسكوريال الذي يضم أيضا ديرا وكنيسة، وإذا فن التصوير يتأرجح بين لوحات إلجريكو الدينية المتزمتة ولوحات فيلاسكيز الواقعية المباشرة وإذا العمارة الإسبانية تطلع علينا بطراز الباروك

الزخرفي المفرط، على حين التزم الباروك الإنجليزي بطراز الحل الوسط أو ما يدعى طراز الباروك المحدود.

وعلى حين كان طراز الرنيسانس يتألق ويزدهر في إيطاليا خلال القرن الخامس عشر، ظلت فنون شمالي أوربا قوطية روحا وأسلوبا إلى أن ظهر العباقرة الألمان مثل ماتياس جرونيفالد وألبرخت دورر، وألتو دورفر وهولباين وكراناخ، ليقدموا لنا روائعهم من طراز الباروك وإن كان طرازاً من نوع خاص، متأثرا بتراثه العريق من الفن القوطي الدولي.

وفي هولندا البروتستانتية شاع طرازٌ من طرز الباروك نستطيع بأمان واطمئنان أن ندعوه طراز الباروك البورجوازي. فلم تكن هولندا خلال القرن السابع عشر في حاجة إلى أبهة الفنون الملكية التي تجلت في طراز الباروك بفرنسا وإسبانيا، فليس ثمة بلاط ينفق عن بذخ، ولا كنائس كاثوليكية مزينة بالصور والمنحوتات، فلقد ذهبت العقيدة البروتستانتية إلى ما استنته شريعة موسى من حظر النحت والتصوير. وهكذا تألقت هذه المرحلة من تاريخ هولندا الفني بفيض من صور تسجل المناظر البرية والبحرية، والطبيعة الساكنة، ومشاهد الحياة اليومية، ولمحات من الحياة العائلية داخل بيوت الطبقة المتوسطة. وبرز على رؤوس فناني هولندا الباروكيين رمبرانت وفيرمير وهالس.

وفي الوقت ذاته ازدهر طراز الباروك الفلمنكي في بلجيكا الكاثوليكية. وعلى حين ضمت مرحلته الأولى شوامخ أفذاذا أمثال فان إيك وفان در ويدن ومملنك وهيرونيموس بوش وبروبجل، شغلت المرحلة الفلمنكية الثانية القرن السابع عشر، وبزغ نجم عندما بزغ نجم روبنز العظيم الذي دارت في فلكه كوكبة من كبار الفنانين والذي يخطف أبصارنا بأضوائه الساطعة وألوانه الحمراء القانية وأطفاله المنتفخة الأوداج، وثماره التي تكاد تتدفق منها عصاراتها والذي في لقائنا معه نجد أنفسنا في حضرة أستاذ لايبارى في تصويره للأنثى التي تسري فيها الحيوية وتتدفق فيها الحماسة. وإذا كان البعض قد أساء فهم روبنز، فاتهمه جهلاً بالابتذال والتخصص في تصوير النساء المكتنزات، فمردُّ ذلك في رأيي إلى عدم فهم هؤلاء لطبيعة روبنز، وماتحلى به من انضباط فني ارتقى به إلى منزلة المايسترو المتفرد؛ فإن عظمة روبنز لاتكمن فيما حققه من تقنية فائقة بقدر ما تكمن في سمو خياله الجامح المجتاح. فلقد تناول جسد الأنثى الممتلئ الرّخيّ الريّان، فنضا عنه ثوبه وأحاله بخياله نمطا أنثويا فريدا، دون التضحية إلا بأقل القليل من معالم واقعه الحسي. خلاصة القول: إن روبنز قد أدى بالنسبة إلى الجسد النسائي العاري ما أداه ميكلانجلو بالنسبة إلى جسد الرجل العاري.

وإلى جوار هذه التطورات الفنية الضخمة شهد عصر الباروك الذي امتد طوال القرن السابع عشر الكثير من التطورات الفكرية والفلسفية والدينية. فإذا الشمس تأخذ مكان الأرض بوصفها مركز الكون، كما تفتتت الوحدة العالمية للكنيسة المسيحية حتى غدت مجموعةً من الفرق والنحل والمذاهب. وشيئا

فشيئا أخذت القوى والأفكار والعناصر المتناقضة تتعايش في ظل العالم الباروكي . فإذا النزعة العقلانية تتعايش مع النزعة الصوفية والأرستقراطية مع البورجوازية، والمفهوم الدولي للكاثوليكية مع المفهوم ، القومي ، للبروتستانتية، وأفسح اليسوعيون كنائسهم للأعمال الفنية الباروكية المبهرة ، بينما طرحها كالفن البروتستانتي من كنائسه، وشيد فيليب الثاني ملك إسبانيا قصر الإسكوريال متضمنا ديرا وكنيسة كما قدمت ، بينما شيد لويس الرابع عشر في قصر فرساي النموذج الأسوة ، شيد مسرحا وفرقا شتى للرقص والغناء والموسيقى، وهكذا تعايشت النزعات المتعارضة متصارعة حينا ومتحالفة حينا آخر ، على نحو ما نرى في الكنائس الكاثوليكية المناهضة للبروتستانتية، وقصر فرساي الأرستقراطي ... ومن هذه العناصر والأفكار تشكلت صورة عالم الباروك الجسور.

طراز الروكوكو

أذكر وأنا أجتاز ردهة مسرح الكوميدي فرانسيز بباريس لأول مرة في الخمسينيات ، أن استلفتت نظري صفوف التماثيل النصفية لمؤلفي الدراما الباريسيين خلال القرن الثامن عشر، الذين كان لهم الفضل الأكبر في تنمية الذوق والحس والفكر والإعلاء من شأن الإنسان .... راعني ما يبدو على تلك الوجوه من آيات الفطنة والذكاء وخفة الظل. أما أذكاهم وأعظمهم فطنة وخفة ظل فهو فولتير وهو يبتسم ابتسامة الإيمان بسيادة العقل... ولم يكن هو وحده الذي ترتسم على وجهه هذه الابتسامة المميزة ، بل شاركه غيره من كتاب وأدباء وفلاسفة ومؤلفي المسرح الفرنسيين خلال القرن الثامن عشر ، أمثال ديدرو وماريفو ودالمبير.

وما من شك في أن هذه الابتسامة الحضارية الفرنسية كان لها أثرها العميق في مجرى الحضارة الأوروبية، فلا ننسى أنه خلال القرن السابع عشر - الذي قدم آيات من العبقرية في شتى نواحي الفنون والعلوم، قد اشتعلت الحروب بأهوالها وويلاتها. وما كاد القرن الثامن عشر يطل حتى بدأت الشعوب تحس عذوبة الخلاص من وطأة تلك المجازر ، وإذا ابتسامة الإيمان بسيادة العقل تكشف عن مفاهيم جديدة ، كالإيمان بالقانون الطبيعي وبالعدالة . وبالتسامح بين البشر، بعد أن ارتفع فلاسفة التنوير وعلى رأسهم فولتير بالإنسان الأوربي درجات.

لقد ظل الطابع الفني الفرنسي، وأعني به نظام الحكم المركزي الشمولي وما فرضه من طرز فنية أكاديمية ، ظل منتشرا في أوربا على امتداد القرن السابع عشر ، وانطلق الملوك والأمراء في أنحاء أوربا يستلهمونه ويحاكونه في تشييد قصورهم وزخرفتها بوصفه ذروة الحضارة الأوربية ، هذا الذوق الذي تمخض عن ظهور قمم ثلاث لاضريب لها في مجال الدراما ، هم موليير وراسين وكورني، وعن مصور شامخ هو نيكولا بوسان. كما لم تدخر العبقرية الكلاسيكية وسعا في سبيل تقديم معمار فذ شائق، سواء في قصر فرساي أو قصر اللوفر . وهو معمار يعبر عن نهضة باروكية حضرية

عظمى تبنّتها فرنسا دولةُ الحُكمِ المطلق. لكن ما أبعدها عن عمارة مدينة روما – لاسيما عمارة برنيني الباروكية التي تتوهج بدفء الحسِ الذي افتقدته العمارةُ الباروكيةِ الفرنسية. ومن ثمّ تعكس العمارةُ الفرنسية خيلاء دولة الحكم المطلق معبّرةً عن الحلول المنطقية التي فرضها الوزير كولبير – أعظم رجال الإدارة خلال القرن السابع عشر – فرضها على السياسة والاقتصاد وسائرِ نواحي الحياة المعاصرة، بما في ذلك الفنون ، وهو ما أضفى على المعمار الفرنسي الكلاسيكي بعدا ينأى به عن المقياس الإنساني.

وبمعنى آخر أنه كان حصيلةَ جهْدِ ودأبِ موظفين متميّزين أكثر منه حصيلة جهدِ فنانين موهوبين متحرّرين، وإن جاء معبرًا خير تعبير عن نظام الحكم الشمولي. ولعل هذا هو السبب في أن الكلاسيكية الفرنسية لم تكن مؤهلةً للتصدير إلى شمالي أوربا بمثل ما كان الطرازُ الإيطالي مرغوبا ، لكونِه طرازا مرنا، ومن ثم قابلا للتطبيق، فلا تغيب عن بالنا جدران المعماري بوروميني المتحرّرة المتموّجة المشكّلة من مسطّحاتٍ مقعّرةٍ ومحدّبة على التوالي ضاربا عرضَ الحائط بما درج عليه زملاؤه من معماريي طرازِ الباروك.

وهكذا ارتبط شمالي أوربا خلالَ القرنِ الثامن عشر بالباروك الإيطالي ، سواء في العمارة أو في الموسيقى، فإذا مؤلفو الموسيقى يستقون أسلوبهم من الأسلوب الدولي الإيطالي، وبصفة خاصة من أسلوب ألساندرو سكارلاتي المناسب لتقاليد المجتمع الألماني وأعرافه ، والذي كان النقيضَ التام لبيروقراطية فرنسا المركزية.

كان الفكرُ خلالَ القرن الثامنِ عشر ينفرُ من التزمّت الديني ، كما كان أسلوب الحياةِ شديد التحرّر، بحيث يمكن القول بأن النصفَ الأول من هذا القرن كان عصر تتويج العقل، بل تأليهه Age of Reason . وتمخّضت هذه العقلانية في مجال الفنون عن فنانٍ رقيقٍ مبدع هو أنطوان فاتو، وعن مبانٍ وكنائس بديعة وعن طرز أثاث لاتبارى. ومع ذلك فهي لم تخلّف لنا إنجازا فنيا شامخا شموخَ أوراتوريو المسيح لهيندل على سبيل المثال.

وكما استقى باخ موسيقاه من الأسلوب الإيطالي، استقى طراز الباروك المعماري في شمالي أوربا من أسلوب بوروميني المتفرّد كما قدّمت.

غير أن ثمة تقاليدَ موسيقيةً أخرى سرت في أنحاء ألمانيا مردُها إلى حركة الإصلاح الديني بزعامة القسّ مارتن لوثر ، الذي كان بدوره موسيقيا موهوبا يكتب الموسيقى وينشد التراتيل بصوت التينور الصادح. ورغم أن حركة الإصلاح الديني اللوثرية قد حظرت استخدام المنجزات الفنية التي قد تصرف العابد عن ربّه في كنائسها، فإنها أباحت في الوقت نفسه الموسيقى الدينية وإنشاد التراتيل. ومن هنا كانت جوقة الإنشاد والأورغن هما السبيل الوحيد في المدن الألمانية والهولندية ، الذي يتيح للمرء ولوج عالم النشوة الروحانية ، على العكس من المصلح الديني كالفن المتزمت الذي حرّم استخدام آلات الأورغن ، وانطلق أتباعه

يحطمونها في الكنائس مما أثار النفوس بأكثر مما أثارتها حركة تحطيم الصور Iconoclasm في بيزنطة خلال العصور الوسطى .

ومن المعروف أن الموسيقار العظيم هايدن الذي كان ابنا لصانع مركبات بسيط.. كان يعشق الطبيعة والأرض التي نشأ في رحابها، ويركن إلى السكينة والسلام، وما أكثر ما كان يردد أنه يؤلف موسيقاه للترفيه عن المتعبين والمكدودين والمثقلين بأعباء الحياة كي يستمتعوا بلحظات من العزاء والسلوان لتفريج كروبهم. وأقول : إن هذا الشعور نفسه هو الذي يجتاح كل من يقترب من الكنائس المنمنمة البديعة من طراز الروكوكو المتناثرة في أنحاء الريف الباڤاري. فقد تبدو هذه الكنائس إذا تأملناها عن بعد وكأنها بيوت ريفية عادية، لكن ما إن ندلف إلى إحداها ، حتى يبهرنا ثراؤها الزخرفي الذي يفوق حد التصديق، وكأنها الفردوس الإلهي قد هبط إلى الأرض .

ومن المعروف أن الزائر المسيحي للكاتدرائية ذات الطراز القوطي بإيقونوغرافيتها المكرسة عادة للسيدة العذراء، ثم لصور الملائكة والقديسين وفق درجاتهم ومراتبهم، أقول: من المعروف أن هذا الزائر ما يلبث أن تلفه الرهبة وتتناوشه الرغبة في الخلاص ، مختلطة بالجزع من رهبة الموت والخوف من الحساب وعذاب الآخرة. أما هذه الكنائس الباڤارية البديعة من طراز الروكوكو ، فما أن يعبر الزائر بابها حتى يقع أسير شعور عام غامر بالبهجة، وهو يجوس خلال عالم سحري من الزخارف ، لكأنه يتذوق خبرة مسبقة بجنة مادية لا الجنة المسيحية الروحانية المعهودة، حيث تتراءى أمامه أفواج من ولدان الحب، محلقين فوق منبر الكنيسة وأسقفها بدلا من الملائكة والكيروبيم: يعزف البعض على الكمان، ويزمر البعض في الناي، وينفخ البعض الآخر في الأبواق ، ويقرع غيرهم الطبول على حين يصوب البعض الآخر سهامهم بوصفهم رسل إله الحب كيوبيد كي يضرموا نيران الهوى في القلوب، حتى يخيل للمشاهد أنهم قد استبدلوا بالتسبيح بحمد الله والتقديس له مقولة أوفيد المشهورة : « حذار أيتها العفة أن تقتربي.. ففي هذه الساحة مصرعك » .

حقا، إن أجمل ما يشدنا من معمار القرن الثامن عشر من طراز الروكوكو ليس هو القصور بقدر ماهو كنائسها المحلية المنمنمة الأحجام الضاربة في عمق الريف الألماني.

ولم يطلق اسم الروكوكو عفو الخاطر على الطراز الذي يدور حوله كتاب الروكوكو، وإنما كان تصرفا طبيعيا وصف به المتطرون حقبة أصبحت معها المعارف العلمية والنظريات الاجتماعية التي نادى بها مفكرو العصر ، خلال القرن الثامن عشر ، مشاعا بين الطبقات المثقفة ، فاتسع نطاق التفكير العقلاني الذي تمخض عن حركة التنوير Enlightenment ، وهو مصطلح يعني ما كان عليه الفن بين سنتي ١٧١٥ و١٧٨٩ ، حين تحالف المذهبان العقلاني والأكاديمي، واندفعت الحركات الفلسفية جميعا للتشكيك في سائر القيم والتراكمات التقليدية، داعية إلى الانطلاق نحو الفردية المطلقة، والأخذ بيد البشرية إلى التقدم والرقي، والإيمان

بالمناهج التجريبية للعلوم، والرجوع إلى العقل في كل شيء.

وكان مصطلح التنوير يظلُّ تحت جناحيه اتجاهات شتى ، مثل روح الابتكار ، والبحث العلمي ، والشروع في إعداد دوائر المعارف الموسوعية، وانبثاق ، النظرة التفاؤلية نحو مستقبل البشرية، كما أسفرت حركة التنوير هذه عن دفع عجلة الاكتشافات العلمية التي أفاد منها رجال الأعمال وأقطاب الصناعة في تنمية ثرواتهم. وكان من نتائج هذا الثراء أن تبنّت الطبقة الوسطى لأول مرة في التاريخ رعاية الفنون، فإذا الحديث عن الطبقة البورجوازية يصبح أمرا مقبولا، وإذا المصوّر فاتو ومن بعده فراجونار يرسمان لوحاتهما تلبيةً لطلبات تجار التحف الفنية، بعد أن كان تصريف هذه المنجزات الفنية مقصورا على البلاط والطبقة الأرستقراطية. وعلى نهجها سار الفنانون من أمثال شاردان وجروز وهوجارث ، فانطلقوا يبيعون صورهم لأفراد الطبقة الوسطى. وكما هو متوقع، فقد اتجه النحت البورجوازي صوب مجال فن البورتريه، فرأينا المثّال أودون يتقدم بإحساسه المرهف صفوف أقرانه، وإذا مشاهير القرن الثامن عشر في أوربا، وأمريكا ، يقصدونه كي يصورهم نحتا.

وفي مجال الأوبرا نجد موتسارت يرسم شخصية الخادم أو الوصيف – بدلا من الشخصيات الأرستقراطية – بمظهر البطل الإيجابي في أوبرا زواج فيجارو وغيرها ، فكانت محاولةً فنية للنيل من الأرستقراطية، وإذا الرعاية الجماهيرية الجماعية لحفلات الاستماع الموسيقي التي يؤمُّها الخاصةُ والعامة تحلُّ محل رعاية البلاط المحدودة . وبدلا من محاولة إرضاء راعٍ واحد للفن، أصبح المؤلف الموسيقي والعازف والمغنّي يسعون جاهدين إلى إرضاء الجماهير الغفيرة..

لقد أصبح للطبقة الوسطى نصيبها وحقها المشروع في المشاركة برأيها في كل ماهو عقلاني، فنا وعلما. وحين ملكت تلك الطبقة حظَّها ثراءً وعلْما، ، غدت قوةً ناهضةً تتحدّى سلطة الأرستقراطيين القديمة وتنزع عنها امتيازاتها. ومالبثت الطبقة الوسطى أن استنارت، وغدت قارئةً تطالع لمؤلفين من صنفوفها ، ولها موسيقاها التي برعت في وضع أسسها، فتوجّه أفرادها إلى الاستماع إليها، وأصبحت لها القدرة على شراء اللوحات المصوّرة ، وشيّدت دورها وفق أنماطٍ أملاها ذوقُها هي. ولم تفلت الصورة المرئية من لمسة السخرية اللاذعة على يد المصوّر الإنجليزي وليام هوجارث التي نقد فيها مجتمعه في سلسلةٍ مشهورةٍ من المجموعات المصوّرة.

وفي الوقت نفسه اندلعت حركة فكرية أخرى نشأت في ألمانيا ، استلهمت نظريتها من الوجدان، سمّيت حركة العاصفة والاندفاع Storm & Stress، أخذت بمبادئ روسو وجعلت منه رائدا ، إذ رأوا رأيه في أن الطبيعة بجوهرها خير من زيف الحضارة، وأن ما تمليه العاطفة خير مما يمليه العقل، وطالبت بالحرية الفردية جاعلةً نصب عينيها الالتزام بالتلقائية، والانتقال المفاجئ من الشيء إلى نقيضه ، ثم لابأس من العودة إلى ما كان أولا، لا يلتزمون

إلاّ بما يُمليه عليهم الخيالُ المُبدع، ذاهبين إلى أن ثمة عنصرا في الفن والأدب يفوق «الجمال»، هو «الجلال»، فعلى حين يبعثُ الجمال البهجة والنشوة في النفوس، يثير الجلال فيها الهيْبة والرهبة.

وقد شاع طراز الروكوكو الفني في أوربا خلال الفترة من حوالي ١٧٣٠ إلى حوالي ١٩٨٠ وهو فن فيه إفراط في الشغف بالأناقة أسلوبا وموضوعا. ويتميزّ بالزخارف ذات الخطوط اللولبية المتحنية المحاكية لأشكال القواقع والمحار والأصداف والنباتات البحرية، أو الموحية بأشكال الصخور في الكهوف والمغارات، لاسيما في صناعة الأثاث وزخارف التنسيق الداخلي بالدور.

وبرحيل لويس الرابع عشر انتقل طراز الباروك الأرستقراطي إلى مرحلته الأخيرة، وهي الروكوكو، بعد أن لم تعد رعاية الفنون - كما أسلفت - احتكارا للبلاطات، بل تلقفها مجتمع باريس الراقي الذي يضمُّ الطبقة البورجوازية العليا وثراة المدن، والذي ما لبث أن تبنّى رعاية الفنون.

والراجح أن كلمة روكوكو Rococo - وبها جناس مع كلمة باروكو - قد اشتقت من كلمتي rocaille بمعنى الصخر و coquille بمعنى القوقعة أو المحارة أو الصدفة، إذ غدت الصخور محارية الأشكال والقواقع والأصداف تستخدم بأخرة على نطاق واسع كصيغ زخرفية في الطراز الباروكي الشائع، حتى ليمكننا أحيانا اعتبار طراز الروكوكو تعديلا طرأ على طراز الباروك وإثراءً له، غير متعارض معه، ولا مناقض.

والثابتُ أن التعريفات التي نُلصقُها بطُرز المنجزات الفنية وكذا المناقشة النظرية حول الحدود الفاصلة بين الطُرز، تؤدي بنا إلى ألوان من الحيرة والإبهام - على الرغم من أنها قد تكون أحيانا ذات فائدة، لأنها تدفعنا إلى التأمل والمقارنة. وطالما ظللنا نفحص ونتفقد فسوف نفيد من هذا التصنيف بين الطرز الفنية التي قدّمها علم الجمال إلى ساحة النقد. ومن هذا يمكننا الزعم - بعبارة أخرى - أن طراز الباروك انتقل إلى داخل الدور ليواكب أناقة المباني التي أنشئت في المدن أكثر مما يواكبُ أبهاء القصور، وإن استخدم في كليهما. وهكذا استحدث طراز الروكوكو لتزخرف به الدور من الداخل لاسيما الرَدهات والقاعات الصغيرة المخصصة للقاء الأصدقاء والمعارف لتبادل أطراف الحديث في جلسات السّمر.

وقد شمل طراز الروكوكو الفنون الكبرى كافة كالنحت والتصوير والعمارة والموسيقى، إلى جانب الفنون الزخرفية والنفعية التي غشّت كل ما في الداخل .. من المنحنيات الرشيقة لأرجل المناضد والمقاعد والأرائك والصوّانات، إلى اللفائف الحلزونية المذهّبة التي تجمل السقوف والجدران. ولعل النموذج الأمثل الدالّ على فن هذا العصر هو الرسوم التي أعدّها الفنان أنطوان ڤاتو مستخدما أشكال المحار والصدف ببراعة فائقة تسنّى معها استعارة عناصرها وصيغها في شتى مجالات الزخرفة سواء في الكسوات الخشبية على الجدران، أو فوق ورق الحائط المطبوع أو في مشغولات

الجص والطين المحروق والمطلية باللونين الأبيض والذهبي، أو في تطهيم نسجية مرسمة «تابسري» ، أو مطرّزة تكسو ظهر مقعد أو أريكة، أو نحتا فوق سطح مدفأة إلى غير ذلك .

ونحن إذا قابلنا – على سبيل المثال – التنسيق الداخلي interior decoration وفقا لطراز الروكوكو بقصر شونبرن بفيينا بالتنسيق الداخلي في قصر فرساي على عهد لويس الرابع عشر ، تجلّى لنا الفارق بينهما بوضوح . فعلى حين كان طراز الباروك الفرنسي مهيبا جليلا مبهرا ، كان طراز الروكوكو النمسوي جذّابا رقيقا رشيقا رهيفا ، وإذا الرقّة تحلّ محل الضخامة والشموخ، وإذا رهافة ألوان «الباستيل» تحلّ محل تيه الذهب والأرجوان .

وكما ألّف هايدن وجلوك وموتسارت الأوبرات خلال القرن الثامن عشر لعرضها في دور الأوبرا العامة حيث تلامس مناكب الأرستقراطيين مناكب البورجوازيين ، انتقلت الفنون من قاعات القصور الرخامية الفارهة إلى الصالونات الصغيرة الأنيقة، حيث غدت الرهافة والجاذبية والرشاقة قيما جمالية تبزّ العظمة والإبهار.

ويمكن القول إن طراز الروكوكو الذي بلغ الغاية لطفا وعذوبة كان آخر طراز أوربي التزم بالأسس الجمالية المتعارف عليها كتب له الانتشار والشمول في العالم المتحضر. ومردّ ذلك ، إلى أن زمام الأمر كان ما يزال في أيدي فلول آخر طبقة أرستقراطية ذات صفة اجتماعية دولية تملك بها أن تكون راعية للفنون . كذلك بدأت القوميات الإقليمية في الظهور وقويت شوكتها خلال القرن الثامن عشر ، وظهر أثر ذلك في الفنون التي غدت تحمل دلالة قومية تفوق دلالاتها الدولية العالمية. وإذا موضوعات الفن تمسي قومية محلية أكثر منها دولية عالمية .

وعلى حين جنح هذا القرن إلى التخفف من إسباغ الروعة والجلال على التصوير الزخرفي التفت إلى موضوعات الحب والغزل، مفضلا إياها على تمجيد الحكام وإعلاء شأنهم، وإذا الملوك يتحللون شيئا فشيئا من استخدام الرموز التي تشير إلى مآثرهم وعلو كعبهم . وهكذا نجحت النزعة العقلانية في انتزاع أشرعة الفن الباروكي من صواريها، وأصبح من يساندون الطراز الباروكي الآفل بمعزل عن مجريات العصر. ومن هنا تعذّر على الطراز الباروكي بأبّهته ومهابته أن يدخل البهجة على قلوب الناس رغم سطوة إبهاره، بقدر ما كان يسعدهم طراز الروكوكو بما يعرضه من موضوعات بسيطة أليفة تتفق ومشاعرهم وميولهم .

كان القرن الثامن عشر معنيا بالإنسان، غير ملتفت إلى جنسه أو بيئته، فكان الناس في نظر هذا القرن سواسية لا يفرّق بينهم دين أو وطن . ومن هنا كان لفيلسوف هذا القرن مونتسكيو مقولته المأثورة : «أنا إنسان قبل أن أكون فرنسيا» .

في هذه السنوات حظي الفنان بحرية لا تعدلها حرية إذ خلص من أسر تسخيره لأهواء الحاكم المستبد ، تاركا لنفسه العنان يصوّر الأحداث التاريخية وفق خياله هو ، لا التزاما بمزاج الحكام، مطرّحا تلك التصاوير المعنيّة

بعرض المواعظ الدينية ، فإذا الفنونُ الجميلة حق للناس جميعا من أصحاب الحسّ المرهف. ومن هنا بات من المسلّم به رحيل أسلوبِ الباروك الفخم المتخم إلى غير رجعة.

ولقد شجّع هذا التحرّر الفنانين مثل بوشيه وغيره على عدم الالتزام بحرفية الأساطير الكلاسيكية، كما غدا تناول الموضوعات الإغريقية والرومانية هو الذريعة التي يتملّ بها الفنانون لتصوير الشخصوص عارية . وفي البندقية وغيرها قدّم تيبيولو رؤاه الخاصة عن العالم القديم بعد أن أضفى على التاريخ الكثير من إملاء خياله، وبعد أن تأثر بأعمال المصور البندقي فيرونيزي وبتصاوير مناظر الأوبرا ... وانفرد المصوّر فاتو بتصوير المشاهد الصّبابية الموحية بالاسترخاء ، على غرار ما كان يدور في الروايات التي تصف حياة أهل الريف والرعاة آنذاك ، حيث تجول الصبايا الأنيقات برفقة عشاقهن الذين لايقلّون عنهن أناقة في أوقات فراغهن وسط حدائق مورقة مزهرة ، في محاكاة خيالية لحياة رعاة أركاديا في اليونان القديمة خلال العصر الذهبي الأسطوري ... وقد تناول فاتو مثل هذه المشاهد بحساسية شديدة ، وبألوان كألوان الجواهر ألقا ورهافةً ، لاتكاد فروقها الدقيقة تدرك، مهدت الطريق لتطور أسلوب الروكوكو .

وبدلا من لجوء طراز الروكوكو إلى الطرز الإغريقية الساكنة اتجه إلى استلهام موضوعاته من الطبيعة التي يجول فيها الخط بحرّية وانطلاق، مثل المحار والأصداف والقواقع والنباتات البحرية كما سبق القول . وهكذا كان طرازُ الروكوكو ردّ فعلٍ ضد الأسلوب الأكاديمي لكلاسيكية فرساي المتخمة ، لكنه لم يكن طرازا سلبيًا ، فلقد شقّ طريقه نحو تتويج العاطفة والوجدان، محققا حريةً غير مسبوقةٍ لتداعي الأفكار، والتعبير عن درجاتٍ رهيفةٍ من الشعور. وهو ما تحقق على يديْ الفنان أنطوان فاتو الذي وفد على مسرح الفن في وقت مبكّر من القرن الثامن عشر على نحو ما أسلفت.

لقد عبّرت العاطفة الجديدة التي كان فاتو رسولها عن الفهم المرهف للعلاقات بين الرجل والمرأة، حتى غدت كلمة « العاطفة » آنذاك مرادفة للتحضّر. ومن ثم عني فاتو كلَّ العناية بتصوير العواطف المشبوبة والانفعالات المحمومة والمناخ السيكولوجي لشخوصه المصوّرة ، فكان بحق شاعر أحلام اليقظة. ومن الخطأ الفادح أن يفترض البعض أن تصاوير فاتو كانت تمثّل سيرته الذاتية ، فهي جميعا تعبير عن أحلامه ورؤاه، فلقد كانت حياته أنشودةً عذبةً رقيقة، وحنينا لاينفك عمّا فات، وتطلعا إلى ما قد يأتي.

واهتم فاتو بعد موضوع الحب بموضوع الموسيقى، فقد كانت له أذن بالغة الحساسية بالنسبة للنغم، وتكاد معظم مشاهده تدور على أنغام الموسيقى ، شأنه شأن عظماء المصورين البنادقة وبصفة خاصة جورجوني في لوحته الشهيرة «حفل في الضيعة Fête Champêtre » ، التي يبدو فيها الإنسان رجلا كان أو امرأة في حالة انسجام تام مع الطبيعة ، سعيدا كل السعادة بما يرفل فيه من دعة وخمول . وكان هذا الموقف هو السَّلف المباشر الذي نهل منه فاتو.

ومثل البنادقة، كان فاتو يحقق هذا الأثر الموسيقي بترجمة التجربة التي يخوضها إلى وسيط حسي هو اللون، إذ كانت لألوانه الرقاقة ، القوس قزحية ، سمة التغير من حين لآخر ، مثل ألوان الأصداف التي تدعو المرء على الفور إلى التفكير في مقارنتها بالموسيقى.

مات فاتو عام ١٧٢١ في نفس السن التي مات عندها رافائيل، سن السابعة والثلاثين . وفي هذا التاريخ كان طراز الروكوكو قد بلغ تأثيره الجارف على الزخارف والعمارة، ولم تكد عشر سنوات تنقضي حتى غمر أوربا كلها مشكلاً طرازاً دولياً ، مثلما كان الطراز القوطي خلال القرن الخامس عشر طرازاً دولياً. كان طرازاً للبلاطات الصغيرة وفقاً معبراً عن الأناقة لا العظمة ، وفقاً يجيد التعبير عن العقيدة الدينية بالرشاقة أكثر مما هو بالشطحات الوعظية. وانتشر في سائر أنحاء القارة الأوربية حتى بلغ إنجلترا ، ... غير أن المزاج البريطاني لم يلبث أن حد من شطحات هذا الطراز.

أما المصور بوشيه الأثير لدى مدام دو بومبادور عشيقة لويس الخامس عشر ، فكان أوفر مرحاً من فاتو، حيث يتجلى في صورة النموذج الأمثل لاصطناع الإغراء الأنثوي . وإذا الحب لا يعود هو تلك العاطفة الجياشة العنيفة المأثورة عن روبنز ، بل بات الحب هو الغزل الرقيع، وإذا أشكال الصبايا الممشوقات تحل محل نساء روبنز المكتنزات.

وخلف بوشيه تلميذه فراجونار عميداً لطراز الروكوكو الفرنسي ، فإذا لوحاته تكشف عن اهتمامات الطبقة الثرية اللاهثة دوماً وراء الرغبات المثيرة . وكان لإحساس هذا المصور الرهيف بالألوان وقدرته المذهلة على الرسم والتصوير الفضل الأكبر في إنقاذ لوحاته من احتمال الإفراط في التأنق الهابط إلى وهدة الابتذال .

وتكاد أعمال المثال كلوديون تثير فينا الشعور نفسه – بعد أن حولت قدرته الفذة على التجسيم السريع للصلصال إلى وسيط مناسب لتسجيل اللحظات العابرة للرقصات الباكخوسية الماجنة عبر تماثيله المتمتمة ولوحاته الفخارية ، فجاءت أشكاله أكثر صراحة في الإثارة الحسية من أشكال اللوحات المصورة في عصره .

وقد يصف أصحاب النظرة المتزمتة إلى الحياة ، طراز الروكوكو بأنه طراز ضحل مفسد لأن القصد منه هو المتعة فحسب، مع أن نشدان المتعة والحب والسعادة هدف مشروع للبشر. وإذا كان هذا الهدف قد تحقق في شكل مرئي ، فلا نزاع في أن طراز الروكوكو كان وسيلته.

على أنه إلى جوار فناني الروكوكو المشغولين بالهوى والغزل والأناقة والرشاقة، تألق خلال القرن الثامن عشر نفر من الفنانين تحفل لوحاتهم بالمعاني الخلقية والأحاسيس الإنسانية ، وفي مقدمتهم المصور شاردان . وكان مصوراً واقعياً لا يصور إلا ما تقع عليه عيناه فحسب، مثل مشاهد الحياة اليومية والطبيعة الساكنة والبورتريهات. وارتبط فنه بالطبقة البورجوازية طوال حياته، على النقيض من بوشيه فنان البلاط الأثير. أما سر عبقريته فكان عشقه للواقع، حتى ليؤثر عنه قوله : من قال لكم إننا نصور بالألوان ؟ إننا حقاً نستخدم

الألوان ، لكننا نصوّرُ بأحاسيسنا. ولقد صادفتْ لوحاته نجاحا مدويا ، لأنها كانت موجّهةً إلى جماهير الطبقة الوسطى التي كانت تميل بطبعها إلى صور الحياة اليومية التي تمثّل ما يقع في بيوتها، كما تسابق أصحاب المصارف والسفراء الأجانب إلى شراء لوحاته، واقتنى لويس الخامس عشر اثنتينْ من أبدع لوحاته لتصوير الحياة اليومية . ولم يلجأ شاردان إلى الفكاهة أو الإثارة الجنسية ولا إلى تصوير ما يدور في الحانات أو حفلات الفلاحين السُكارى، بل تحكّمت في موضوعاته أصول اللياقة عقلانيا وعاطفيا وإنسانيا.

ومثلما كانت الديمقراطيةُ البورجوازية الهولندية مسؤولةً عن نهضة فن التصوير في الأراضي المنخفضة، كانت البورجوازية الألمانية وراء النهضة الموسيقية في ألمانيا، كما كان مجتمع الأقاليم والإمارات الألمانية الريفي هو البوتقة التي ترعرعت فيها عبقرية يوهان سباستيان باخ الذي كان ينتمي إلى أسرة اشتغل معظم أفرادها بالموسيقى منذ ما يربو على قرنٍ من الزمان حتى ظهور باخ، فإذا كلمة «باخ» تغدو أحيانا بديلاً لكلمة « موسيقى ».

وثمة مهندس كان يصغر باخ بسنتين يدعى بالتازار نيومان يعدُّ أعظم معماريي ألمانيا القرن الثامن عشر . وبخلاف معماريي عصره لم يكن نحاتا أو متخصصا في تشكيل الزخارف الجصّية، بل تخصص في فن تخطيط المدن والتحصينات العسكرية . ولكن ما كادت الفرصة تواتيه ، حتى تكشّفت قدراته الفذه في فن الزخارف المعمارية المفرطة كأحسن المتخصصين الباڤاريين في فن الزخرفة بالجص. وكان نيومان مخطوطا أيضا لأنّ منْ صوّر الفريسكات التي تغطّي جدران وسقوف قصر الأمير – الأسقف في ڤورتزبورج – لم يكن فنانا عاديا ، بل كان أعظم فناني عصره : المزخرف الساحر چان باتيستا تييبولو الذي سجّل أعماله المصورة فوق السقف الذي يعلو ردْهة درج القصر. ويحتل موضوع القارات الأربع– وهو موضوع زخرفي احتل بصورة ملائمة للغرض المقصود منه – مكان زخارف القصص الرمزية المسيحية التقليدية .

ولايسع المتطلّع إلى هذه اللوْحات المبتكرة إلاّ أن يتساءل ونشوة البهجة تجتاحه: أيّ القارات أشدّها إثارةً وجذبا للانتباه : إفريقيا بنعامها ونوقها وحسانها المشوقات، أم أمريكا بصباياها الفاتنات المعتمرات بالريش والمتطيات ظهور التماسيح، أم آسيا بنمورها وأفيالها، أم أوربا برموزها الدالة على غطرستها وسيادتها على العالم شرقا وغربا .

ويحقّ لنا أن نتخيّل أيضا مقدار فداحة الضرائب التي كان يدفعها مزارعو إقليم فرانكونيا بألمانيا لإرضاء شغف أميرهم الأسقف بفن العمارة. ولكن في الوقت نفسه علينا الاعتراف بأن الكثيرين من حكام الإمارات والمقاطعات الألمانية والأساقفة والأمراء كانوا على جانب كبير من الثقافة والإلمام الواسع بالفنون ، كما كان لتنافسهم وطموحهم أبعد الأثر في نهضة العمارة والموسيقى.

وكم ترددت كلما كنت أقابل بين روعة موسيقى باخ وبين روعة التنسيق الداخلي

الباروكي الطراز ، غير أن هذا التردد لم ينتابني لحظة واحدة عندما كنت أقابل بين روعة درج قصر فورتزبورج وتصاوير سقفه وبين موسيقى جورج فردريك هيندل . فما من شك في أن عباقرة الموسيقى في بواكير القرن الثامن عشر مثل باخ وهيندل جديرون بعقد مثل هذه المقابلات.

وقد لعب البيتُ الدورَ الرئيس في الحياة الأسرية خلال عصر الروكوكو واختلفت الوظيفة التي تؤديها زخارفه ، فإذا البيت لايعود مكانا لعرض التحف الضخمة المبهرة والتباهي باقتنائها، على نحو ما كانت عليه الحال في بيوت النبلاء والطبقات العليا منذ القرن السادس عشر ، بل غدا مكانا للتلاقي والتزاور الاجتماعي ، ومن ثم أصبح لزاما أن تتوافر فيه وسائل الراحة ومتطلبات الحياة اليومية . كان القرنِ الثامنِ عشر هو عصر ، الأنثى ، ومن هنا اقتضى الأمر أن تتكيف البيئة الاجتماعية تناسب جو الألفة لاجو التكلف والخيلاء ، فإذا الجدران تكتسي بالألواح الخشبية Boiserie المزخرفة بالحفر المتقن الدقيق في تصميمات فنية خلابة، وكذا بالزخارف الجصّية المنقوشة ، بينما توخى مصممو الأثاث راحة مستخدميه. ولم يخلُ الأمر من تزويد الغرف بتحف بديعة من البورسلين والأطباق الفضية ومشغولات الخشب المذهّب والبرونز المذهّب ، وتطعيم الأثاث بالأخشاب النادرة ، الماركتري ، والبرونز المشغول، وتزيين القاعات بلوحات مصورة محاكية للفن الصيني Chinoiserie (وهو الفن الذي ابتدعه الأوربيون يحاكون به الصيغ الفنية الصينية ، خاصة خلال القرن الثامن عشر) وكذا بالزخارف الجروتسكية الرومانية .

وكالعادة كانت أوربا كلها تتطلع إلى فرنسا نموذجا تحتذيه وتنهج نهجه، غير أن ذلك لم يحلْ دون ازدهار مدارس قومية أثبتت استقلالها الفني من خلال مبتكرات ذوات ذوقٍ فني رفيع. لاسيما في إيطاليا التي برعت بدورها وتمادت في صناعة الأثاث من طراز الروكوكو. وكان التطور الذي لحق فن صناعة الأثاث بفرنسا خلال القرن الثامن عشر مذهلاً، وإذا به يبلغ بطراز الروكوكو النابع من غرائب الخيال قمة الروعة. وقد استغرق هذا الطرازَ النصف الأول من القرن الثامن عشر كلّه حتى يصل إلى ذروته، وكان هو ردّ الفعل الحتمي لأشكال طراز الباروك الضخمة المتجهمة التي واكبت حياة البلاط في عهد لويس الرابع عشر، فإذا النزوع نحو تشكيل الخطوط المنحنية يستشري في أعقاب حالة التراخي التي طرأت على أعراف المجتمع الفرنسي.

فحين أشرف القرنِ الثامن عشر على منتصفه كانت حياة المتعة المترفة قد غدت شبه عقيدةٍ في فرنسا. وإذا الملك لويس الخامسِ عشر - وكان القدوة التي يحتذيها الجميع- يقدم على تشييد أجنحة صغيرة Petits appartements بقصر فرساي يقيم فيها منعماً مرفّها على سجيته وهواه ، بعيدا عن فخامة الأجنحة الضخمة القارهة التي شيّدها جدّه الأكبر لويس الرابع عشر ، بعد أن أدّى به الملل المصاحب للإقامة المستديمة في زخم تلك القاعات المنيفة،

إلى النزوع نحو مسلك في الحياة قريب من مسلك البورجوازية المعاصرة . وكان البلاط الفرنسي يهفو هو الآخر إلى المزاج المتحرّر البعيد عن التكلّف، ذلك المزاج الذي تجلّى في لوحات ڤاتو وبوشيه وفراجونار المصوّرة، حيث يسود مناخ الغزل وخلو البال والبهجة والانشراح، فظهرت أنماط بديعة جذّابة لاحصر لها من أثاث طراز الروكوكو العصري الذي غلب على معظمه الطابع الأنثوي، وتناثرت المقاعد والأرائك المكسوّة ، إلى جوار المناضد المخصّصة للتزيّن أو للمطالعة والكتابة في قاعات وغرف الدور والقصور. فلقد جرت العادة على أن يلحق التطور والابتكار فنّ تصنيع الأثاث على مرّ العصور، فيضطرد ظهور طرز وأنماط جديدة لإرضاء أذواق منْ يتطلّعون إلى رفاهية تفوق رفاهية أسلافهم. والثابت أنه لم يحدث قط أن تواكب طراز بعينه مع عصره التاريخي والسياسي والاجتماعي وتواشج ، بمثل ما تواكب وتواشج أثاث طراز الروكوكو مع القرن الثامن عشر .

فقد تخلّى القرن الثامن عشر عن تذوّق الأبهة والخيلاء الذي التزم به القرن السابق، فإذا حجم المقاعد يتضاءل لمجاراة ، المقياس الإنساني ، بعد أن غدا الهدف منها توفير الراحة للنخبة المغرمة بمتع الحياة وأناقة المظهر. فمع وفاة لويس الرابع عشر انتهى عهد مراسم الصالون القاسية باصطفاف المقاعد على امتداد الجدران، واقتضت الحاجة إلى توفير الراحة زحزحة المقاعد بعيدا عن الجدران وتوزيعها داخل الغرف والقاعات، وتوظيفها لتناسب الندوات الاجتماعية والأدبية التي بدأت تعقدها بعض سيدات المجتمع المولعات بالأدب والفن ، مثل المركيزة دو دِفّان والبارونة ده ڤارنْز صديقة جان جاك روسو وغيرهما، فإذا هذه الاجتماعات تسفر عن ابتكار مقاعد رشيقة أنيقة سهلة الاستخدام والنقل، يمكن تحريكها عند الاقتضاء ووضعها في المكان المناسب دون التقيّد بقواعد المراسم السالفة ، ووفقا لما تقتضيه راحة الحاضرين .

وإذ كان مجتمع القرن الثامن عشر مجتمعا أبيقوريا ذوّاقا عاشقا لمتع الحياة منغمسا في الملذّات ، قصرت أرجل المقاعد، وتقوّست ظهورها لتناسب شكل الجسد الإنساني وحجمه، حتى بات في وسع الجالس على مقعد من نمط «البرجير» الناعم الوثير الاسترخاء مستسلما لنشوة الكرى . وهرع مصممو الأثاث إلى ابتكار المقاعد الطويلة الممتدة ، الشيزلونج، وأرائك السهر Veuilleuse من أجل راحة سيدات المجتمع المرهفات أو الثملات ، إلى غير ذلك مما يشبع رغبات العملاء وأذواقهم بالخروج الطريف عن المألوف.

وموضوع أثاث القرن الثامن عشر يطول ، كما أنه بالغ الأهمية وجدّ مثير ، حتى إنني قد أفردت له فصلا كاملا في كتابي عن طراز الروكوكو ، شغل مائة وثلاثا وثلاثين صفحة، وضمّ مائتي لوحة مصوّرة ملونة لمائتي قطعة أثاث جميعها ، متحفية ، تستحق أن نعرض لها بالتفصيل إذا شاء الله ■